



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**CENTRO DE ESTUDOS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**PAULO FRANCISCO SANTOS DA SILVA**

**LUIZ AMERICANO:**  
**UM SERGIPANO NA HISTÓRIA DO CHORO**

São Cristóvão

2018

**PAULO FRANCISCO SANTOS DA SILVA**

**LUIZ AMERICANO:  
UM SERGIPANO NA HISTÓRIA DO CHORO**

Monografia apresentada ao Departamento de Música da  
Universidade Federal de Sergipe como requisito para a  
obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Mackely Ribeiro Borges

São Cristóvão

2018

*Aos fazedores do choro, decrepitos boêmios, amantes da noite.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, autor e princípio da vida, por Ele tudo foi  
feito e por Sua graça nos foi concedido o saber;

A virgem Mãe Imaculada, eterna e amantíssima  
protetora;

A minha família (Papai Lauro - *in memoriam* -,  
Mamãe Terezinha, Carmen e Laura - minhas irmãs -, lindas  
sobrinhas e a joia mais bela, meu ouro envelhecido, Vovó  
Moreninha), sólida base do meu caráter;

A dona Ilca Borges (*in memoriam*), pela enorme  
ajuda e a todos os que formam a Sociedade Filarmônica Santa  
Cecília da cidade de Brejo Grande – SE, onde se deu a minha  
iniciação na música;

E claro, a minha profunda gratidão a  
orientadora mais disputada e eficiente do Departamento de  
Música da UFS, Professora Dra. Mackely Ribeiro Borges, por toda  
paciência e imprescindível contribuição na construção deste  
trabalho;

Enfim, aos sinceros amigos por todo apoio e  
participação nas mais diversas paragens no decorrer da vida, as  
passadas e as que estão por vir.

Avante!

“O homem será feliz, quando a misericórdia  
de uns socorrer a dor dos outros; socorrer  
a fome, a alguns, o luto, a muitos, a discórdia  
entre a angústia do que é e a ânsia do que quer ser.”

Hermes Fontes (*Ciclo da Perfeição*, 1914)

SILVA, Paulo Francisco Santos da. **Luiz Americano**: um sergipano na história do choro. 2018. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

## RESUMO

O presente trabalho, construído a partir de revisão bibliográfica, conta a história do instrumentista e compositor Luiz Americano Rego que tendo nascido em Aracaju no ano de 1900, realizou êxodo para a cidade do Rio de Janeiro na década de 1920, tornou-se um dos maiores nomes da história do choro, atuando em diversas orquestras do período áureo do rádio ao lado de personagens como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Carmen Miranda, Radamés Gnatalli, entre outros, além de participar amplamente como solista, acompanhando as maiores vozes da sua época; Orlando Silva, Francisco Alves, Silvio Caldas, Aracy de Almeida, Nelson Gonçalves. Sua vasta obra que inclui valsas, polcas, maxixes e choros, principalmente, obteve enorme sucesso, sendo largamente interpretada por outras grandes figuras da música brasileira. Como intérprete, Luiz Americano foi singular; soube magistralmente canalizar as influências dos mais variados estilos musicais para formar a sua própria maneira de tocar, tornando o som do seu clarinete e saxofone inconfundíveis sendo considerado um dos criadores da “escola brasileira de sopro.” Passeando por vários anos da história da música brasileira, o trabalho tem por objetivo contar a vida e a obra de um determinado compositor – Luiz Americano –, para tanto, não exclui fragmentos biográficos de outros vultos que foram igualmente indispensáveis na construção da nossa arte maior, com enfoque no gênero instrumental choro. Assim, foi realizado como uma sincera gratidão, reconhecendo a importância desse insigne sergipano por sua incomensurável contribuição para o fazer musical-instrumental brasileiro.

**Palavras-chave:** História. Música Popular brasileira. Choro. Luiz Americano.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O GÊNERO CHORO: ESBOÇO HISTÓRICO .....	13
3. DADOS BIOGRÁFICOS DE LUIZ AMERICANO.....	38
4. AS “CHAPAS” DE GRAMOFONE.....	72
4.1 DISCOGRAFIA .....	77
4.2 RELAÇÃO DAS MÚSICAS .....	89
4.3 “É DO QUE HÁ” E “LÁGRIMAS DE VIRGEM” .....	97
4.4. INTÉRPRETES DA OBRA DE LUIZ AMERICANO: ANTIGOS E NOVOS.....	106
5. CONSIDERAÇÕES.....	117
REFERÊNCIAS.....	120

## 1. INTRODUÇÃO

Em virtude de reconhecimento, mais que merecido, o presente trabalho tem por rica finalidade traçar os passos musicais seguramente dados pelo compositor, clarinetista e saxofonista, o egrégio sergipano Luiz Americano Rego (1900 – 1960), gigante na história da música brasileira. Tendo em vista a sua importância como compositor e intérprete para o cenário do choro, bem como a sua enorme contribuição na criação de uma linguagem instrumental reconhecidamente brasileira, a partir das influências estrangeiras, como *jazz*, e claro, da maneira lídima nacional de interpretar/fazer a música popular. Por isso, torna-se necessário trazer à luz a vida e a obra de tal personagem, sabendo que, infelizmente, há muito caiu-se no esquecimento ou não tem o devido reconhecimento por parte dos músicos do choro, lamentável e principalmente entre os seus conterrâneos, os sergipanos, - por muitos até desconhecido. Seria a causa disso a distância em tempo que o separa da atual geração de chorões de Sergipe? Ou o fato de ter Luiz Americano vivido a maior parte de sua atividade musical (1921 – 1950) no Rio de Janeiro? Bem, não sabe-se ao certo se uma ou ambas as coisas. Mas, sabido é que o tempo lança poeira em cima dos acontecimentos e consequentemente de seus personagens. Cabe, no entanto, sacudir tão ingrato esquecimento e dar o devido valor à figura de tão importante nome na nossa música.

Estruturado em cinco capítulos, este trabalho, traz como “prefácio” a biografia propriamente dita de Luiz Americano, um esboço histórico sobre o gênero choro do qual foi, indiscutivelmente, um dos mais significativos nomes. Porém, como seu surgimento no cenário deu-se na década de 1920, - sabendo que a história do referido gênero musical remonta, significativamente, o século XIX -, tornou-se necessária uma abordagem que fosse às raízes; música das fazendas, charamelas, e, obrigatoriamente à vida dos mais celebrados personagens, aos quais dão-se os títulos de “pais” e “mães” do choro, como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e, evidentemente, Pixinguinha. Narrando pela vida desses músicos e compositores a própria história do choro, sempre fazendo referências a outros nomes que não aparecem comumente, mas que tiveram igual importância na construção desse fazer musical que deu origem ao choro. Contando com obras-referências de incomensurável valor, como *A construção do Gosto*, de Maurício Monteiro, que explica a



efervescência musical do Rio de Janeiro joanino; *O Choro*, livro escrito por Alexandre Gonçalves Pinto, foi a primeira obra dedicada exclusivamente à história das rodas de choro realizadas no Rio de Janeiro em fins do século XIX e começo do XX, sendo um verdadeiro depositário de nomes, que senão fosse registrados pelo bom Alexandre, jamais se saberiam de sua existência. Também muito importante para a edição do capítulo sobre o choro, foi a biografia de Pixinguinha escrita por Sérgio Cabral, trazendo relevantes fatos que marcaram a história da nossa música, tendo no velho mestre uma coluna mestra estritamente ligada à origem do samba e a consolidação do choro como forma musical definida; entre outras referências usadas para melhor ilustrar e explicar a origem do choro, como os livros do pesquisador da música brasileira José Ramos Tinhorão (*Música popular; um tema em debate*, 1966 e *O Samba agora vai...*, de 1969). Igualmente de fundamental importância, foi a utilização do Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira, o conhecido Dicionário Cravo Albin. Sendo consultado diversas vezes para informações biográficas de muitos personagens da história da nossa música. Assim, ficou o capítulo “recheado” com nomes quase nunca lembrados, mas que deram grande contribuição para a formação musical deste país. Deu-se prioridade a marcos e datas mais relevantes da história do choro, pode-se em algum momento ter incorrido em erro ao suprimir algumas informações, afinal, tudo é passível de erro.

O capítulo mais importante, - pode-se assim dizer -, é o terceiro, pois trata da biografia de Luiz Americano, contado através de sua passagem por diversos grupos, conjuntos e atuação em várias gravações acompanhando grandes cantores (os maiores da época), o quanto seu nome deve ser celebrado, lembrado e firmado como um dos maiores instrumentistas e intérpretes da música instrumental brasileira. Eis aí, portanto, a maior contribuição deste trabalho, afinal, é a primeira monografia dedicada ao estudo desse grande personagem. Para isso, foi preciso amalgamar informações sobre a sua vida, essas, espalhadas nas biografias de artistas como Pixinguinha, Carmen Miranda (usou-se o livro de Ruy Castro sobre a Pequena Notável) e Radamés Gnattali, principalmente, visto que foram grandes parceiros em diversos momentos. Sabendo-se que Luiz Americano teve enorme contato com todos esses, participando juntamente em grandes episódios da nossa música, - a gravação elétrica, Os Oito Batutas, Trio Carioca, as gravações para o maestro Stokowski, em 1940, entre outros memoráveis momentos. Afirmando-se através de seus feitos

(composições, acompanhamentos, interpretações) grande nome e de digna memória, realmente ligando sua vida à história do choro.

O quarto e mais longo capítulo inicia por relatar a história das primeiras “chapas” de gramofone gravadas no Brasil, por Fred Figner, quando ainda utilizava-se o processo mecânico, em que começou Luiz Americano a gravar *Lps* já no fim dessa fase (1922), pois logo entraria em voga a gravação elétrica. Por ter Americano participado de ambas fases, fez-se oportuno e justificável o relato sobre tais acontecimentos, para melhor situar o nosso personagem no tempo. Segue-se a isso uma discografia comentada das músicas registradas por Luiz Americano. Poderiam muito bem apenas serem listadas, mas para melhor aguçar a curiosidade despertando o desejo de ouvi-las (principalmente torná-las conhecidas por quem ignora a existência desse grande compositor), procurou-se por meio de detalhes e descrições das músicas melhor ilustrá-las, dando uma mais real ideia da dimensão desse instrumentista e compositor. Mas, para tornar fácil a localização das obras, montou-se uma lista contendo o nome das músicas, autor, ano de gravação (em algumas até mesmo o dia) e data de lançamento do disco.

A riqueza de detalhes e precisão de datas só foi possível graças a um trabalho maravilhoso e rico publicado pela FUNARTE, em 1982: a *Discografia brasileira 78rpm*. Esta obra contém registradas todas as gravações feitas no Rio de Janeiro dos anos de 1902 a 1960 em cinco volumes. Fruto da incansável pesquisa de Jairo Severiano, Alcino Santos, entre outros estudiosos da música popular do Brasil. E, para melhor contar essa história, recorreu-se ao Dicionário Cravo Albin, de onde foram retiradas as informações acerca de compositores das músicas que Luiz Americano interpretou, isso, evidentemente, em alternância com as suas composições, que por vezes figuravam o lado A e B do disco, mas também, evidentemente, deu a sua magistral interpretação à obra de outros grandes nomes do choro, como Donga, Luperce Miranda, Laurindo de Almeida, Vicente Paiva, Ratinho, Zequinha de Abreu, e tantos mais. Tudo bem listado, as músicas foram devidamente agrupadas por gravadora.

Essa discografia há muito precisava ser feita, para que saiba-se a dimensão desse artista sergipano. Vale ressaltar que nem tudo gravado por ele foi registrado no citado catálogo, porém, mediante relatos encontrados em outras fontes, tornou-se possível conhecer e devidamente anotar outras gravações de músicas autorais de Luiz Americano

realizadas, principalmente, entre 1930 e 1940, como os choros *Garrinha*, *Noites em Petrópolis* e outras por aí encobertas pelo esquecimento. Mas, o que foi listado torna-se documento importante sobre a obra do artista sergipano.

Merecedoras de um relato à parte foram as músicas *É do que há* e *Lágrimas de Virgem*, pois, tanto o choro quanto a valsa, respectivamente, foram os maiores sucessos do compositor que, por felicidade, lançou-as no mesmo disco, no ano de 1931, pela gravadora Odeon. Ambas foram interpretadas diversas vezes por grandes nomes do choro, mas há uma história em especial que envolve o grande Jacob do Bandolim e a sua iniciação do mundo da música com inclinação para o choro através de uma dessas obras, mais precisamente por *É do que há*. Vale a pena ler para conhecer a influência de Luiz Americano sobre o ilustre bandolinista, que veio a tornar-se um dos mais celebrados compositores e intérpretes da nossa música.

Para finalizar o quarto capítulo, foi realizado um apanhado acerca dos maiores nomes da música instrumental brasileira que deram suas valiosas interpretações à obra de Luiz Americano, desde de Jacob, Abel Ferreira, Copinha, Bola Sete, Edu da Gaita, seus contemporâneos, até meados da década de 2010 com conjuntos ainda atuantes, outros desfeitos, mas que foram destacados grupos. Realizando um passeio pelo cenário do choro, mostrando assim, o quanto as composições de Americano estão profundamente ligadas à história do gênero musical e são ainda largamente tocadas pelas rodas em todo o país, sendo algumas de maior predileção, como *Numa Seresta*, *Sorriso de cristal*, *Luiz Americano na PRE-3*, *Eu te quero bem*, *Assim mesmo*, *Tigre da Lapa*, por entre outras igualmente belas, que são assim, ao serem ouvidas, rapidamente atribuídas ao artista sergipano, por características conhecidas em sua composição (cromatismo, melodias saltitantes, outras melancólicas, grande ligação entre as partes). Obviamente, muitas interpretações ficaram de fora, mas as relatadas, pela grandeza de seus autores, ficam como prova indelével da participação e contribuição que deu Luiz Americano ao universo atraente do choro.

O texto foi cuidadosamente montado, ainda assim, está sujeito a erros e imprecisões; conta com um discurso fluído, assim feito para uma melhor compreensão. As fontes utilizadas foram as mais relevantes, tomando sempre o cuidado para não romancear a vida do personagem abordado, mas procurando deixar o texto leve, quase em caráter de crônica, sem esquecer o cuidado que se deve ter ao lidar com fatos históricos que remontam os

passos desse fúlgido músico sergipano, buscando pelos fatos relatados mostrar a sua contribuição para o choro e (por que não?) para a música instrumental brasileira como um todo, principalmente do início do século XX (década de 1920) até os anos de 1960. Trata-se de uma rica história, impressionantemente pouco valorizada e/ou conhecida. Acaba o trabalho por ser uma merecida homenagem a Luiz Americano, trazendo assim, ao ambiente acadêmico, como aos chorões (que o admiram e aos que o desconhecem), um personagem deveras relevante e de honrosa menção.

## 2. O GÊNERO CHORO: ESBOÇO HISTÓRICO

O Brasil é um rico celeiro de manifestações artísticas desde a sua colonização, ou melhor; desde tempos remotos, em que a imensidão de suas terras eram unicamente habitadas pelos povos indígenas. Isso se deu ao longo dos séculos, a partir dos anos de 1500, quando do seu “descobrimento” pelo homem europeu, - ávido em suas conquistas e expansões marítimas -, palco das mais diversificadas formas de expressões culturais. Sejam as que aqui já se encontravam (das quais pouco se restou), ou mesmo as vindas das terras de além-mar, trazidas nos porões das monstruosas embarcações por seus tripulantes curiosos e sedentos por adquirirem riquezas nas terras do Novo Mundo, desembarcados em uma extensa faixa litorânea que tempo depois faria parte de um país com dimensões continentais.

E assim foi durante anos seguidos, numa crescente fusão dos elementos vindouros de diferentes países, como Portugal, França, Holanda e, claro, do continente africano, especialmente daqueles países de onde seus filhos foram destituídos de seus tronos, nas poderosas nações tribais que viviam, para serem escravos em terras distantes. Chegam pela primeira vez à Colônia, em 1549 (CALDAS, 1985, p. 8), perdurando por três séculos esse tipo de tráfico, sendo o negro o principal “produto” que desembarcava nos portos do país, até a proibição do tráfico negreiro, em 1850, ainda que depois mantivessem esse tipo de “negócio”, mediante o uso de portos clandestinos. Sendo-lhes permitido apenas trazerem a força braçal para a construção e manutenção dos engenhos, mas não puderam proibir-lhes que na memória trouxessem resquícios vivos das suas práticas religiosas, que incluíam muito batuque e dança, assim trouxeram, como atesta Caldas (1985, p.8), o *lundu*<sup>1</sup>. O mesmo sofreu, depois da chegada, alterações por conta do contato com o *cururu* e o *cateretê*, ritmos indígenas. Assim, formou-se no Brasil uma mistura de três povos, de comportamentos e manifestações distintas, tornando-se, segundo Caldas (1985, p. 8), “a base da cultura brasileira.”

---

<sup>1</sup> “Simples batuque negro, com uma coreografia extremamente sensual e insinuante, o lundu sai das senzalas e das ruas e entra nos palácios para tornar-se o *lundu de salão*, a dança preferida dos segmentos burgueses e aristocratizados da sociedade” (CALDAS, 1985, p. 8).

Importante salientar que este conceito de formação tri racial da cultura brasileira (brancos europeus, negros e índios) esteve em voga até o período que compreende o final do século XIX e início do século XX. Este conceito foi muito usado pelo intelectual Mário de Andrade, um dos muitos que seguiram esta tendência. Posteriormente, mediante as muitas levadas de imigrantes oriundos de outros países do continente europeu que não só Portugal e Holanda, mas também Itália, Alemanha, França e outros, bem como de países asiáticos, o entendimento da formação da brasilidade se tornou algo mais complexo, abrangendo, evidentemente, as contribuições trazidas por todos esses povos, não podendo excluí-los quando se trata de entender como o Brasil é, tal como hoje o vemos, em suas diversas manifestações culturais e fisionômicas, em um país escrachadamente múltiplo na unidade (territorial) que singularmente forma. Amalgamar tantos povos não poderia ter resultado diferente que não a miscigenação também no plano da cultura, além, claro, no biológico, pois isso é demasiadamente evidente, - escusado reafirmar.

Foi graças a esse hibridismo cultural, que anos depois, mais precisamente no século XIX, iria surgir o choro, gênero musical de maior expressão brasileira (até então pois também o samba, nascido posteriormente, tornar-se-ia igualmente representante do fazer musical popular da gente do Brasil). O choro, em se tratando de música instrumental popular e urbana, nasceu justamente da mistura de elementos musicais oriundos dos povos citados que trataram assim, de traduzi-lo, adaptando-o ao gosto e costume de uma nação inteira que chegou a adotá-lo como identidade nacional.

O seu curso é longo, até que realmente chegasse na definição e consolidação. É nessa última fase que vamos encontrar o personagem principal deste estudo: Luiz Americano Rego, aparecendo no cenário a partir dos anos de 1922. Mas até o seu surgimento, muitos outros personagens foram de extrema importância para constituição da estrutura, formação do grupo de choro, construção do repertório, para assim o tê-lo, qual hoje se apresenta, imponente, empolgante e sempre inovador. Fazendo-se atraente para as novas gerações de instrumentistas, que veem nele uma maneira também de desenvolver a técnica no instrumento (visto que requer, entre outros fatores, agilidade para a execução de peças mais difíceis, onde o caráter virtuosístico é explorado e deve ser prontamente mostrado pelo executante). Portanto, alvo de estudo há muitos anos, o gênero musical em questão passou por diversas fases, contribuindo para o surgimento de uma forma brasileira de tocar, muito

peculiar, nascendo daí inúmeros personagens que agigantaram-se, dando a sua imprescindível e de digna notoriedade, ajuda, com suas composições, na elaboração da linguagem. Por isso, preciso se faz citar alguns nomes, em sua respectiva época, para melhor entender, contando por suas vidas a vida do choro que se entrelaça com a biografia de muitos músicos, sendo indissociável um da história do outro.

\* \* \*

A música brasileira vai surgir com bastante relevância a partir da fundação dos primeiros centros urbanos, ainda no Brasil Colônia no século XVIII, tendo em Salvador (então capital), Recife e Rio de Janeiro as mais prósperas cidades, isso por volta de 1730 (CALDAS, 1985, p.5). Todavia, continua o autor, é mesmo a partir do século XIX que definitivamente se dá a sintetização musical através da junção dos sons do índio, do negro e dos lusitanos. O *cateretê*<sup>2</sup>, o *lundu* e a *habanera*<sup>3</sup> foram os ritmos mais significativos na constituição da musicalidade do Brasil nos séculos XVI e XVII.

É, portanto, no início do século XIX que a vida musical (artística como um todo) no Rio de Janeiro, agora capital da colônia, ganha definitivamente novo impulso com a chegada da Família Real, no ano de 1808, vinda por conta do avanço dos exércitos napoleônicos pela Espanha que preparavam-se para invadir Portugal, “a corte lusitana se agitava” (MARIZ, 2005, p. 51). “Foi um alvoroço sem precedente. Como num passe de mágica, nova fisionomia ganhava a cidade” (ANDRADE, 1967, p. 10). A monarquia viu que o transplante de “toda a parafernália” era uma alternativa oportuna, na crença de que não demoraria muito a ocupação de Portugal. Atestando o clima de medo que pairava sobre a corte, Ayres de Andrade diz: “era cada vez mais sombrio o momento político na Europa. Disso se ressentia a vida da cidade. O fato mais corriqueiro assumia proporções extraordinárias. Até mesmo a entrada de um navio no porto (...), já agora era encarada com apreensão” (ANDRADE, 1967, p. 9). Demonstrando a força que tinha Napoleão, no mesmo ano do desembarque da Família

---

<sup>2</sup> “Música e dança de origem tupi, posteriormente influenciada pela coreografia dos negros sudaneses e pelos processos africanos de dança” (CALDAS, 1985, p. 6).

<sup>3</sup> De origem cubana, este ritmo-dança chega ao Brasil por meio de Portugal, após ter se propagado em toda a Europa (CALDAS, 1985, p. 5).

Real no Brasil, acontecia a ocupação de Roma por tropas francesas, sendo anexada em 1809 ao império napoleônico. Era o pontificado de Pio VII, o mesmo que em 1804 dirigiu-se a Paris com o propósito de presidir a coroação de Bonaparte como imperador. O papa ungiu-o, mas conforme haviam acordado previamente, Napoleão coroou a si mesmo e à sua imperatriz. Por ter emitido uma bula geral de excomunhão de seus inimigos, o Papa foi preso por determinação do general francês Miollis, em 1809, e mantido prisioneiro por cinco anos, até 1814. O imperador derrotado condescendeu ao seu retorno à cidade eterna, onde o pontífice Pio VII, em 1814, entre outros feitos, reviveu a Companhia de Jesus - Os Jesuítas.<sup>4</sup>

Nos tempos de D. João III, posteriormente nos reinados de D. João IV e de D. Luíza de Gusmão<sup>5</sup>, já se pensava na possibilidade da transferência para fora de Portugal. Por fim, no reinado de D. Maria, a louca, a realeza ouviu, então, as recomendações do Marquês de Alorna que já havia alertado a corte - nos inícios do século XIX - sobre os perigos da permanência em Portugal visto a eminência do ataque francês, bem como sabia ser estratégica e importante a vinda da Família Real, pois da colônia o monarca expandiria seus domínios e facilmente conquistaria as colônias espanholas. O número de portugueses que acompanharam Sua Alteza e família para o Brasil foi avaliado entre dez e quinze mil (MONTEIRO, 2008, p. 20-21). E assim, a vida pacata do Brasil, viu-se repentinamente transformada, como relata Vasco Mariz:

A humilde cidade do Rio de Janeiro em poucas semanas passou a ser a sede de uma Corte suntuosa, ávida de diversões e prazeres. Sendo o príncipe regente um entusiasta da música, era natural que se animassem extraordinariamente as atividades musicais na capital. [...] as repercussões da chegada de Dom João ao Rio de Janeiro foram efetivamente notáveis no terreno da música, que tomou grande impulso não somente no setor religioso, como também no profano (MARIZ, 2005, p. 52).

Assim, após inúmeros benefícios criados por D. João VI através de importantes instituições, logo ao desembarcar, possibilitou o funcionamento do reino português aqui no Brasil. Suas medidas impulsionaram o crescimento do Rio de Janeiro e a sua consequente melhoria urbana, tendo criado a infraestrutura de serviços públicos, tribunais das Finanças e

---

<sup>4</sup> Informação extraída do *Livro de ouro dos Papas* (2003, p. 263-267), autoria do historiador britânico Paul Johnson.

<sup>5</sup> Reinado de D. João III (1521-1557); Reinado de D. João IV (1640-1656); Reinado de D. Luíza de Gusmão (1656-1662).



da Justiça, o Banco do Brasil, a Biblioteca Real com 60 mil volumes, implantação da imprensa, concessão para a instalação de indústrias e abertura dos portos além do citado “agitamento” artístico<sup>6</sup>, causado também pela vinda de alguns compositores e intérpretes trazidos juntos com a realeza para aliviar o tédio da longa viagem e, em terras brasileiras, servir-lhes igualmente de atração, movimentando os salões reais e influenciando o estilo e as práticas dos músicos coloniais que já antes faziam a vida musical do Rio de Janeiro “significativa para aqueles tempos históricos”, a exemplo de Lobo de Mesquita (vindo das Minas Gerais), Gabriel Fernandes da Trindade e Padre José Maurício Nunes Garcia, bem como um extenso número de anônimos, segundo afirma Monteiro (2008, p. 22).

Assim, estabeleceu-se na sociedade carioca um considerável número de artistas oriundos da Europa, como dançarinos, atores e músicos, chegando essa última classe a cerca de 72,6% dos ativos no período joanino, resultando em uma gradativa predominância dos músicos brancos sobre os músicos mestiços<sup>7</sup>. Segundo Monteiro (2008, p. 44), eles trouxeram “novas práticas”, estabelecendo “um novo gosto”<sup>8</sup>. Então, o Rio europeizou-se, demonstrando isso na forma de vestir, na construção civil com elementos arquitetônicos aos moldes do velho mundo, na mobília, nas relações do dia-a-dia e, por fim, nos costumes.

Houve uma intensa atividade musical no período joanino, principalmente por conta das celebrações religiosas de grande importância, como batizados, casamentos, missas solenes, préstitos e exéquias reais, com toda opulência cortesã característica. E para atender à demanda, a mão-de-obra precisava ser abundante. Formou-se, assim, dois setores de atividade musical, classificados, segundo Monteiro (2008, p. 213), como: o da corte, no qual era indispensável o primor da execução por parte dos intérpretes (*castratis*, instrumentistas, regentes), e o realizado fora da corte, em cunho festivo e mítico, exercido por negros e mestiços tocando nas festas religiosas nas portas das igrejas, convocados pelas irmandades

---

<sup>6</sup> Sobre esse curto período de plenitude musical (13 anos), destacou-se o primeiro grande compositor brasileiro, o padre José Maurício Nunes Garcia, que durante três anos [1808-1811] dirigiu todas as atividades musicais da Corte portuguesa no Rio de Janeiro (MARIZ, 2005, p. 52).

<sup>7</sup> Tanto a estatística relacionada ao número de músicos europeus no Rio joanino, quanto a sua paulatina predominância sobre os músicos mestiços, estão citados em Monteiro (2008, p. 44-45).

<sup>8</sup> Em termos de estilo, nesse período (1808-1821), predominou o classicismo com Haydn e Mozart, e o virtuosismo da ópera italiana, com audições das obras de Piccini, Salieri, Scarlatti, Rossini, entre outros (MONTEIRO, 2008, p. 60).

ou pela administração do município. Esses tocavam e cantavam na parte externa dos templos, “como se fossem uma espécie de atrativo para chamar e manter entretida uma boa parte dos cariocas”<sup>9</sup>, levavam então, sua instrumentação típica, dando interpretações próprias e trajando vestimenta à caráter.

Esses músicos (barbeiros que exerciam também o ofício de cirurgião, examinando, fazendo curativos, arrancando dentes e faziam tratamentos com sanguessugas) estavam, corrobora Monteiro (2008, p. 215), mais próximos da população, atendendo-a nas necessidades. Na observação conclusiva de John Luccock, eram os “barbeiros-cirurgiões” inaptos para a medicina - “completamente ignorantes de anatomia”<sup>10</sup> - em contrapartida eram figuras indispensáveis para as práticas musicais nas quais os profissionais (músicos da Capela e Câmara reais) não participavam. Sendo responsáveis por comemorações de grande porte, em termos de participação popular e funcionalidade.

No século em que ainda estava em voga a escravidão, (o cetro já nas mãos de Pedro II), as leis antiescravistas deram sutil mudança na questão social e econômica das cidades, principalmente através da proibição do tráfico negreiro, em 1850. A partir de então, o Brasil, teoricamente, passou a figurar entre as nações civilizadas, possibilitando grandes investimentos e o aparecimento de uma classe média urbana, formada por funcionários de repartições públicas, autônomos, como também por afrodescendentes, sendo os mesmos fazedores do choro ou apreciadores desse tipo de música, segundo Cazes (1998, p. 15 e 16).

Entre os muitos desses homens que exerciam diferentes profissões, mas que dedicavam-se também à música, esteve o carteiro e violonista amador, Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido pela alcunha de Animal, que em 1936, no Rio de Janeiro, pela tipografia Glória, da Rua Lêdo, lança um livro que, segundo Tinhorão (1966, p. 87) “é de uma enorme ingenuidade, mas que se tornaria, surpreendentemente, o maior repositório de informações sobre centenas de compositores e músicos dos antigos choros cariocas”. Intitulado *O Choro – Reminiscências dos Chorões Antigos*, o livro, desde a sua apresentação, revela-se um precioso documento sociológico. Contendo 208 páginas, trazia na capa da primeira edição (1936) uma cena de baile, no qual seis músicos tocavam flauta, bombardino, violão,

---

<sup>9</sup> Monteiro, *op. cit.*, p. 215.

<sup>10</sup> Luccock, *op. Cit.*, p. 70, apud Monteiro, 2008, p. 214.

cavaquinho e oficleide - instrumentação típica -, e casais enlaçados, dançando. Um desses instrumentos, o oficleide, barítono da família dos metais, conhecido como *bugle* de chaves e serpente de tampas, foi criado na França como sucessor ao serpentão da renascença.<sup>11</sup> Tornou-se muito popular no Brasil, largamente utilizado no início da história do choro de meados do século XIX até os primeiros anos do século XX. Era responsável pelos contrapontos, realizando o que viria a ser conhecido como “baixarias”, mais tarde transferidas para o violão. Adolphe Sax, - inventor do instrumento que recebera o seu nome -, quando fazia os seus experimentos, colocou no oficleide a boquilha do clarinete e assim surgiu o saxofone baixo. Com o desenvolvimento do instrumento criador por Adolphe, o oficleide foi gradativamente sendo substituído, principalmente nos conjuntos de choro e nas orquestras conhecidas como *big-bands*.

Além desse “retrato” de como se davam as reuniões dos chorões, é curioso ressaltar que Animal, sendo grande admirador de Catulo da Paixão Cearense, considerava-o “maior cantor e poeta de todos os tempos”, pediu-lhe o prefácio para o livro. Obteve como resposta uma carta do poeta, em outubro de 1935, que enviou juntamente com um poema intitulado “O Passado” (ambas devotamente publicadas no livro). Na carta, o poeta afirma não poder “ser útil nas correções dos erros (que abundantemente estão presentes no livro), porque só uma revisão geral poderia melhorá-lo, o que é impossível depois de o teres quase pronto”, conclui. Porém, tão grande lhe era a admiração que pouco caso faz da crítica indelicada do Catulo.

Não obstante reproduzir a pequena carta, bem como a poesia, Alexandre Gonçalves ainda publica um soneto de um poeta cujo o pseudônimo é Max-Mar, em título “Perfil do Animal”. No soneto é traçada a personalidade do autor, enaltecendo as suas qualidades, como “*bom chefe de família, / funcionário honrado / tocador de Cavaquinho, e cuéra Violão. Apontando-o também como conhecedor de toda a gyria [sic] da cidade / e prototypo [sic] extremo da bondade*” (PINTO, 1978, n.p.). O que mostra, em suma, a ingenuidade de Alexandre. Porém, “à margem da sua qualidade literária, o soneto vale também como um documento” (TINHORÃO, 1966, p. 89), dando-nos informações acerca do autor de *O Choro*,

---

<sup>11</sup> DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*, 2004, p. 231.

sendo um bom chefe de família, prestativo por sua bondade e que era funcionário dos correios.

O que pouco é relevante para a história, mas ainda do Max-Mar publicaria no mesmo livro, um poema intitulado “Perfil dos Chorões”, composto, segundo Tinhorão (1966, p. 89), “de seis quartetos em decassílabos medíocres”. Sendo este último importante perfil (literalmente!) dos personagens que outrora, - na época a que se refere as memórias do autor -, faziam o choro. Vale a pena reproduzi-lo, preservando até mesmo os erros de gramática. Nele, o autor faz uma espécie de exaltação ao trabalho que se tem nas mãos (livro), feito assim com “toda altivez da grande inspiração”:

*Conjunto de flautas maviosas,  
Chorões de cavaquinhos e violões!  
Tereis neste livro as vossas rosas  
E do antigo tempo: as tradições.  
Pistonistas soberbos; Clarinetistas  
Ides todos ter aqui vossas acções;  
Descreverei com amor os bons artistas  
E tudo mais que nos traz recordações.*

*Grandes astros fulgentes se sumiram,  
Rebrilharam nos antigos ambientes,  
E as alegrias comnosco repartiram  
Evocando melodias refulgentes.*

*Em cada chorão findou-se um baluarte,  
Que deixou em nosso peito uma saudade,  
Que a germinar, corróe por toda a parte  
Desde o momento que subiram a eternidade.*

*Música, costumes, enfim todo o prazer  
Que floresceu na passada geração,  
Nas páginas deste livro hão de ter*

*Toda a altivez da grande inspiração.*

*Vou tentar reviver celebridades,*

*Fazer dos bons artistas alusões,*

*Distinguindo em cada um a qualidade*

*E demonstrando o perfil dos bons chorões<sup>12</sup>.*

O livro é composto por mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre velhos compositores. Segundo Ary Vasconcelos, no prefácio que faz à reedição: “singular na bibliografia da música popular brasileira [...] o pior e ao mesmo tempo o melhor” (1978, n.p.). Afinal, o próprio autor que também era músico, só nos é hoje conhecido graças à sua obra, bem como outros tantos nomes por ele citados. Fazendo lembrança, como ressalta Gonçalves Pinto, de “fatos ocorridos de 1870 para cá”, ou seja; até a finalização do livro, em 1935, abrangendo um período de mais de 60 anos. Desabrochando “velhas lembranças em que recorda os ‘chorões do luar, os bailes das casa de família, aquelas festas onde imperava a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade da vida” (PINTO, 1936, apud TINHORÃO, 1966, p. 90).

Apesar de “mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos”, como afirma Cazes (1998, p. 16), o livro é ainda bastante usado como fonte de pesquisa, pois é um dos únicos documentos que relatam o ambiente do choro nos fins do século XIX, bem como o seu panorama no nascer do século XX. O próprio Gonçalves Pinto reconhece os erros quando diz em dois pequenos parágrafos sob o título de “Aos leitores”:

As reminiscências, que venho descrevendo relativamente às personagens, dos antigos batutas dos choros (...), aos que commungam [*sic*] com os meus sentimentos de apaixonado (...), encontrarão erros absurdos nas minhas narrativas, mas o velho Alexandre, não escreveu para ser criticado e sim para relembrar tudo que passou (...).

Leitores perdôem [*sic*] os erros, mas façam justiça a este folião, que Deus, conservou para rabiscar estas linhas de recordação e saudades (PINTO, 1936, p.52).

---

<sup>12</sup> Assinado por Max-Mar, apresentado no livro *O Choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto (1978, p. 8).

Mostra-se, portanto, além da sua já mencionada ingenuidade, um homem simples, que realmente reconhece a sua fragilidade de conhecimentos gramaticais, dantes apontados por Catulo da Paixão. Independente disso, não se diminui o valor da obra como fonte de conhecimento histórico, da nossa brasilidade, visto que a formação (identidade) de um povo passa pela cultura, e em nosso caso – Brasil –, estritamente pelos largos e abundante leitos dos rios da música.

\* \* \*

Uma discussão bastante presente nos livros que tratam sobre o Choro é o significado de tal palavra, o que a teria originado, como citado em Albin (2006, p. 193), alguns pesquisadores acreditam ser derivada do latim *chorus* (coro). Sendo isto para Cazes (1998, p. 16); “a parte mais enjoada”. Mesmo assim, cita alguns estudiosos sobre o assunto, com suas considerações a respeito.

A começar pelo folclorista Câmara Cascudo [1898 – 1986]<sup>13</sup> que, no *Dicionário do folclore brasileiro* (1954, p. 274), diz ser proveniente dos bailes chamados *xolo*, realizados por negros nas fazendas, portanto, na zona rural, em ocasiões como festa de São João. Daí, por confusão com a parônima (palavras que têm som semelhantes ao de outras) portuguesa, passou a se dizer *xoro*, grafado na cidade como *choro*. Já para Ary Vasconcelos, o termo vem dos chorameleiros, sendo esses uma corporação de músicos muito presente no período colonial, mas que não tocavam somente o instrumento charamela. Gozavam de imensa popularidade, visto também serem abundantes, todo grupo instrumental passou a ser por chorameleiros designados, em seguida, de forma reduzida chamados Choros (CAZES, 1998, p. 16.). Outra hipótese é levantada por José Ramos Tinhorão, que atribui o nome à melancolia produzida nas baixarias do violão, sendo decorrente disso, a expressão chorão.

Já Cazes (1998, p. 17), não acredita em origens rurais para uma expressão musical urbana como é o choro. Ressaltando ainda que as charamelas faziam-se muito distantes em tempo, para terem influenciado algo tão posterior. Bem como serem as baixarias dos

---

<sup>13</sup> Natural de Natal RN, o folclorista e escritor, iniciou a carreira de jornalista em 1918. Dedicou-se ao estudo do folclore brasileiro. Tendo publicado mais de 160 livros e estudos sobre a cultura brasileira (ALBIN, 2006, p. 170).

violões, somente presentes anos depois da consolidação do choro, quando passou a ser o violão largamente usado com suas possibilidades em exuberância, tal como hoje. Sendo que nas primeiras gravações realizadas por grupos de choro, em 1907, o instrumento não tinha ainda participação eloquente. Conclui o autor:

Portanto, se algo evocava melancolia era a maneira de tocar a melodia. Sendo assim, acredito que a palavra choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas (CAZES, 1998, p. 17).

Com certeza, um estudo mais aprofundado revelaria uma infinidade de outros significados e origens para a mesma palavra. Sabendo-se ainda que o termo pode ser aplicado à pechincha (coisa comprada a preço reduzido) ou aquele sorvo de cachaça além da medida, deixando o sujeito bastante embriagado. Sendo, por sua vez, desnecessário delongar a esse respeito, fica o dito como contextualização e introdução à história desse magnífico gênero musical.

\* \* \*

Difícil é dar uma data exata para o início do choro, que, por sua vez, nasceu aos poucos, “desenvolvendo-se” a partir de outras formas de tocar. Mas Cazes (1998, p. 17), não hesita em citar o mês de julho de 1845 como momento principiante dessa história, pois nessa data foi dançada pela primeira vez no Brasil a polca, apresentada no Teatro São Pedro na cidade do Rio de Janeiro. Tendo sido causadora de grande impacto em Lisboa (dez meses antes), essa dança era esperada com grande expectativa pelos brasileiros, chegando da Europa central via Paris, conclui Cazes.

Essa dança em compasso binário, geralmente em *allegretto*, com melodias simples e vibrantes, logo conquistou o povo, sendo aceita nos salões, não obstante as severas críticas dos moralistas, principalmente por parte da Igreja Católica. Sobre ela, Alexandre Gonçalves Pinto (dá-se a ele um desconto), erroneamente afirma: “A polka [*sic*] é como o samba, - uma tradição brasileira. Só nós que Deus permitiu que nascessem [*sic*] debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dançar [...]. A polka [*sic*] é a única dança que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade” (PINTO, 1978, p. 118).

Na época “já se parecia absurdo o homem tocar a cintura de uma mulher para uma valsa, quanto mais os pulinhos dos pares polquistas” (CAZES, 1998, p. 18). Tudo isso dar-nos uma ideia do real “abalo” que causou à mudança de costumes, através da dança, na sociedade patriarcal e religiosa de então. Alvo de proibições e escárnios, de quem estava acima da plebe - ou assim sentia-se -, dirigidas aos praticantes/fazedores desse rebuliço, considerado um escândalo. Todavia, a oposição não foi suficiente para o banimento, muito pelo contrário; aumentou o interesse e tornou a polca um gênero muito popular entre os casais, mesmo em nobres salões, como igualmente nas ruas, das quais os músicos foram adaptando a dança e a música à sua livre forma de tocar. Teria desse “esforço” de adaptação nascido o maxixe, proveniente dos ritmos da moda vigente na época, como a citada polca, bem como do *shottish* e da mazurca. Sendo de extrema importância, segundo Caldas (1985, p. 14), para a sobrevivência do lundu, principalmente por herdar e manter a estrutura melódica, além de resgatar a proibida coreografia.

Com o maxixe, apagaram-se completamente as polcas e mazurcas, como afirma Tinhorão (1966, p. 105), pois as quadrilhas<sup>14</sup>, abasileiradas, mudaram-se em dança pitoresca, usadas para os festejos juninos na cidade e no interior. Vindo em seguida o samba, como maior contribuição popular às camadas médias. Tudo isso anos depois poriam fim à era sentimental dos antigos chorões<sup>15</sup>, até mesmo por conta do grande interesse pela música norte-americana, através das *jazz-bands*.

Muitos desses músicos, negros escravos, ou já alforriados, eram oriundos das bandas de músicas das fazendas fluminenses, como também da própria Corte, na segunda metade do século XIX, pois a história do choro carioca remonta a origem delas, podendo ser levantada a partir do livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro – Reminiscências dos Chorões antigos*. Através dele, verifica-se que “o choro é mais uma contribuição indireta da Igreja Católica, no Brasil, às alegres manifestações pagãs das camadas populares” (TINHORÃO, 1966, p. 92). Agora, nesse contexto, não é mais a música um produto religioso,

---

<sup>14</sup> “Era uma dança figurada com cadência em seis por oito (...), sendo acelerada, cheia de movimentação, não se prestava aos derriços dos pares de namorados” (PINTO, 1978, p. 114).

<sup>15</sup> Esses músicos, já velhos, “ensacaram seus violões ou meteram suas flautas no baú”. Principalmente os que não aderiram às orquestras de cinema nem foram para as *jazz-bands*, deixando de lado o ofício pelo saxofone, que para Tinhorão (1966, p. 105), tratou-se do “primeiro sintoma de alienação”, marcando o advento da influência do jazz.



utilizado pela instituição como instrumento de manipulação política a serviço da coroa portuguesa com seu expansionismo, como fora nos séculos XVI e XVII, segundo Caldas (1985, p. 7).

Atestando a mudança de utilização da música por parte da igreja, Alexandre Gonçalves Pinto, em suas memórias, na página 110 do seu livro, sob o título *A Alvorada da Música* (estranhamente posicionado entre as biografias), dá a entender, segundo Tinhorão, que a origem do choro estaria nas bandas que saíam nas festas de igreja:

As organizações das Bandas de Músicas nas fazendas, para tocarem nas festas de Igrejas, nos arraiaes [sic], longe e perto das antigas villas [sic] e freguezias [sic], que são consideradas hoje, cidades, davam um cunho de verdadeira alegria n'aquelle [sic] meio tristonho, mas sadio, sem instrução [sic], sem cultivo onde imperava a soberania dos fazendeiros... (PINTO, 1936, p. 110).

Depois, o bom Alexandre vai discorrer sobre a política da época, onde vigoravam os partidos Liberal e Conservador, únicos existentes, e “eram disputados – prossegue o autor – pela força do dinheiro, da vingança, da traição, dos crimes, e de cenas de pugilatos (luta com os punhos) pelos capangas e chefes de malta, dos partidos de capoeiragem.” (PINTO, 1978, p. 111). Sabe-se então – segundo Alexandre Gonçalves - que os políticos aproveitavam esses elementos fazendo dos chefes cabos eleitorais, “destruidores de urnas”, em defesa de suas eleições, guerreando pela vitória de seus partidos sangrentos. E era nesse meio, permeado de disputas, que se formavam as bandas de músicas, tidas também como sinal de prestígio e riqueza para os latifundiários, que suportavam-nas e davam-lhes estímulos, como ressalta Tinhorão (1966, p. 93). Mas existiam igualmente como reais “válvulas de escape” das revoltas, como, evidentemente, fornecedora de bons músicos, como escreveu o bom Alexandre:

Em tais fazendas haviam [sic] bandas de músicas compostas de escravos, e delas saíram muitos músicos notáveis, que se identificaram com as harmonias dos seus instrumentos. A música rude das passadas éras [sic] da escravidão, do eito, onde o feitor de bacalhau em punho tinha os foros dos cérebros infernais (PINTO, 1978, p. 111).

Além dessas bandas de escravos, que são avós das atuais liras do interior, tão presentes na vida musical das pequenas cidades, que as chamam de Filarmônicas, o choro,

no Rio de Janeiro, também descende da música de barbeiros<sup>16</sup> que, para Tinhorão (1966, p. 110), “é avó do regional profissional do rádio e bisavó dos conjuntos de bossa nova.” Eles tocavam flauta, cavaquinho ou rabeca (substituindo depois a rabeca pelo violão). Que seria exatamente a base da música dos chorões, nascidos exatamente com essa formação, quando fenecia a música dos barbeiros (TINHORÃO, 1966, p. 111). Sobre o aspecto desses músicos e sua atividade, D. Marisa Lira<sup>17</sup> descreve: “andavam descalços e tocavam as músicas em moda: modinhas, lundus, fados, tiranas, habaneras e fandangos”. Sendo a partir daí – prossegue a autora – que com “os esticados, remexos e quebradinhos que a música abraçou-se.”

Como os tempos traziam novos ventos à política, visto esses fatos situarem-se no final do século XIX, portanto, advento da abolição da escravatura e proclamação da república. Não é estranho pensar que essas bandas também passaram por processos de desenvolvimento, seja no aumento do número de componentes, bem como na absorção de influências estrangeiras, vindas principalmente do velho continente. Sobre a importância delas e papel nas mudanças políticas ocorridas nas fazendas e consequentemente na Corte, Alexandre Gonçalves, com pinceladas de romancista, afirma:

Foi depois destas organizações de Bandas de Música, que se foi definindo as iras dos fazendeiros, que afrouxaram as algemas e os grilhões das correntes de martyrios [sic] dos infelizes escravos. Tal, foi a magia das notas maviosas da música que conseguiu abrandar os duros corações dos grandes escravocratas, transformando em alvorada de alegria as senzalas (...), começaram a adubar o canteiro do amor e da igualdade, onde foi plantada a semente da flor da Liberdade... (PINTO, 1978, p. 111).

Narrativas preciosas acerca desses grupos são muito importantes para entender a formação de músicos do choro. Tratando também sobre o campo de atuação dessas bandas “necessariamente improvisadas”, como diz Tinhorão (1966, p. 94), Alexandre Gonçalves, no capítulo intitulado *As Nossas Festas* (1978 p. 64 e 65), escreve comovido e cheio de saudosismo a respeito das comemorações em que os músicos se faziam presentes, que começavam pelo Ano Bom (ou ano novo, como atualmente se diz) ao “desfraldar a bandeira

---

<sup>16</sup> “Eram compostas de escravos negros, recebendo convites para as folias, ensaiavam dobrados, quadrilhas, fandangos” (MORAIS, 1901, p. 168, apud TINHORÃO, 1966, p. 109).

<sup>17</sup> Autora do artigo “A Glória do Outeiro na História da Cidade”, da série “Brasil Sonoro”, publicado no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 4 de agosto de 1957. Citado em Tinhorão (1966, p. 112).

da esperança de um ano cheio de prosperidade”, tocando “maviosos choros em louvor a S. Silvestre”, seguido pelos festejos da Epifania do Senhor (popular festa de reis), passando às festas do mártir S. Sebastião (padroeiro do Rio de Janeiro), depois, claro, a atuação no carnaval.

Indo assim, a narrativa, por todo o ano, de festa em festa, mostrando o quanto se fazia presente na vida cultural da cidade e da zona rural, as tais Bandas de Músicas, alegrando a vida do lugar, seja no âmbito religioso ou mesmo nas reuniões familiares, onde formavam-se os grupos dos chorões, como afirma Tinhorão:

Era como se vê – referência a narrativa de Alexandre – um correr de ano animado. E isto porque, além dessas oito festas principais – sete do calendário religioso e uma profana, o carnaval – havia ainda as festas de casamento e batizado (em que era obrigatória a presença dos chorões, ou seja, dos conjuntos de flauta, violão, cavaquinho e oficleide, principalmente) e as serenatas, que eram fins de noite muitas vezes improvisadas quando as festas acabavam... (TINHORÃO, 1966, p. 95).

Sendo por tudo que foi dito sobre as bandas, uma importante parcela de como se desenvolveu a atuação desses músicos que formaram o choro, então em sua aurora, para enfim a profissionalização dos mesmos, que também é relatada por Alexandre Gonçalves. Tendo como ponto de partida as festas particulares, que começavam a ganhar fama pela constante presença de músicos mais famosos. Uma dessas festas mais concorridas eram as dadas pelo Machado Breguedim, que era um dos maiores promotores de reuniões musicais, como narra Alexandre Gonçalves: “os choros organizados em sua residência eram fartos de excelentes iguarias e regados de bebidas finas” (PINTO, 1978, apud. TINHORÃO, 1966, p. 96). Se prologavam por muitos dias, - continua o bom Alexandre -, ali passando conjuntos de chorões dignos de admiração. Sucediam-se. Cada um mostrando as suas composições e domínio técnico do instrumento.

Com a escassez dos bailes públicos, em que podiam reuniam-se os melhores instrumentistas, possibilitando assim o seu conhecimento por parte do público, esses exímios músicos do início do século XX consagraram-se tocando nessas festas particulares mais afamadas, saindo a partir daí a notícia do seu virtuosismo, como diz Tinhorão (1966, p. 97); “de boca em boca, até afirmar-se, espontaneamente, no consenso da população, o seu conceito de grandes tocadores.” Assim, haviam essas festas realizadas com chorões escolhidos para o êxito da mesma, sendo elas espaço precioso para a atuação desses

músicos, a partir das quais, como citado, eram feitas as propagações, afamando o hábil instrumentista.

Além das citadas reuniões, o passo decisivo para a profissionalização está no fato dos chorões terem fixado pontos para encontrarem-se, e Alexandre Gonçalves cita alguns desses locais no Rio de Janeiro em que eram realizadas as rodas de choro: “no Catete, no Botequim da Canela, no Estácio de Sá, no gato Preto, no Engenho Velho, no centro da cidade,” (PINTO, 1936, apud TINHORÃO, 1966, p. 97). Comprovando com isto a popularização obtida pelo gênero, já no início do século XX, bem como o perfil dos seus participantes, do qual não existia preconceito de cor, mesmo a maioria sendo constituída por brancos e mulatos, não havendo incompatibilidade com os negros (TINHORÃO, 1966, p. 110). Agora, (importante ressaltar), já filhos de escravos libertos pela Lei da Abolição, dita áurea, de 13 de maio de 1888. Abrindo as portas das senzalas, dando “liberdade” a negrada, porém sem terras, sem direitos mas ricos em cultura, levando para além dos cafezais e dos pórticos das casas grandes seus costumes, manifestações, “invadindo” as cidades e subindo os morros, de onde desceria mais tarde o samba.

Com todo esse curso, desde as bandas das fazendas e dos barbeiros, resultou o choro como novo gênero da música popular, fruto da cristalização, segundo Tinhorão (1966, p. 105), “daquela maneira lânguida de tocar mesmo as coisas alegres” (como eram as polcas e mazurcas), figurando, portanto, a maior contribuição dos negros das antigas bandas rurais, combinando-se com a maneira exacerbadamente sentimental com que as camadas médias do Rio de Janeiro absorveram os contornos, transbordamentos do romantismo.

Em suma: o choro nasceu como uma maneira de tocar, como diz Cazes (1998, p. 19), para só na década de 1910 passar a ter a sua forma musical definida. Atualmente, tem normalmente três partes, com exceção, pois usualmente tem aparecido com duas, mas conservando a sua característica modulatória e a forma rondó (voltando sempre à primeira parte, A), também isso é flexibilizado. Ainda por influência do *jazz*, os chorões apresentam a primeira parte, A, como está escrito, voltando, improvisam, por vezes mudando completamente a melodia original, ou fazendo pequenas variações. Já que no choro o improviso é comumente feito mais parecido com o que está anotado. Apesar, de como disse o velho Pixinguinha: “choro não se toca como está escrito.”

\* \* \*

Evidentemente, essa história é feita de grandes vultos que enobreceram e deram ao choro o aspecto que hoje tem. Por isso, convém fazer lembranças de alguns desses, ressaltando na maioria os negros e seus descendentes, não por seleção, mas porque foram eles que realmente deram a maior, mais notável e imprescindível contribuição. Assim, pode-se (honrosamente!) começar por um dos pais do choro, um dos primeiros grandes nomes do gênero, o Afro-brasileiro Joaquim Antônio Callado, nascido no Rio de Janeiro em 1848. Tendo iniciado os seus estudos em música aos oito anos de idade com o renomado professor Henrique Alves de Mesquita, que o influenciou grandemente em sua carreira artística, principalmente no que se diz respeito ao abasileiramento das danças vindas da Europa, como diz Cazes (1998, p. 22). Callado compôs pela primeira vez aos 15 anos, mas só angariou sucesso ao lançar a quadrilha *Carnaval de 1867*. No ano de 1871 foi nomeado professor de flauta do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, tornando-se um dos mais respeitados flautistas da sua época. Sobre ele, Alexandre Gonçalves, o bom Animal, discorre:

Callado foi um flauta [sic] de primeira grandeza, e ainda hoje é lembrado e chorado pelos músicos desta época, pois as suas composições musicais nunca perdem o valor [...], tornou-se um Deus para todos que tinham a felicidade de ouvi-lo [...]. Callado não era só músico para tocar de primeira vista, como também para compor qualquer choro de improviso (PINTO, 1978, p. 11, 12).

Formou um dos primeiros e mais conhecidos grupos de choros, constituído de violão, cavaquinho, oficleide, bombardão. Esses instrumentos, segundo Alexandre Gonçalves (1978, p. 11); “naquela época faziam pulsar os corações dos chorões, quando eram manejados pelos batutas da velha guarda.” Figuraram como instrumentistas desse grupo alguns nomes como; Saturnino, Baziza, Silveira, a pianista Chiquinha Gonzaga, bem como o flautista e saxofonista Viriato Siqueira da Silva<sup>18</sup>.

Callado contraiu meningoencefalite após o carnaval de 1880, vindo a óbito em março do mesmo ano. Viriato, seu grande amigo, faleceu dois anos depois. Sabe-se, por relato de

---

<sup>18</sup> Nasceu em Macaé, RJ, no ano de 1851. Foi aluno de Callado no Conservatório de música. Ficou na história por ter sido pioneiro no país como solista de saxofone. Seu maior sucesso como compositor foi com a polca *Só para moer*, ainda muito tocada hoje nas rodas de choro (CAZES, 1998, p. 22).

Alexandre Gonçalves que, na ocasião, os músicos, contemporâneos seus, realizaram um festival e com o arrecadado mandaram construir um mausoléu no Cemitério do Caju, “onde se acham os dois juntinhos dormindo o sono da eternidade” (PINTO, 1978, p. 11).

Como professor, intérprete e compositor Callado muito marcou a vida musical do Rio, consequentemente o choro, criando uma linguagem brasileira para a flauta. Deixou belas obras, infelizmente grande parte esquecida, restando como “testamento” da sua grande musicalidade o *Lundu característico*, a polca *Linguagem do coração*, e a mais lembrada peça de sua autoria, *Flor amorosa*, tão querida dos chorões.

Outros grandes flautistas seguiram os passos de Joaquim Callado, dando contribuição para a formação e consolidação do choro, assim convém recordar alguns nomes, como o de Patápio Silva, nascido em 1881, em Itaocoara – RJ. Sua trajetória, virtuoso que era, deixou a mais forte impressão para a posteridade entre os flautistas desse tempo, assim afirma Cazes (1998, p. 24). Nas palavras de Alexandre Gonçalves, “quase se igualava com o imortal Callado”, pois Patápio – prossegue o autor – muito o admirava, fazendo tudo para imitá-lo (PINTO, 1978, p. 87). Nesse mesmo período outros igualmente brilharam com suas flautas, como os memoráveis Agenor Bens (participou do primeiro concerto com obras de Villa-Lobos, em 1915)<sup>19</sup> e Antônio Maria Passos.

Nas memórias do bom Alexandre há vários relatos sobre outros muitos flautistas que fizeram história, porém os acima citados dão ideia suficiente da importância do instrumento para o gênero musical brasileiro, todavia não só de flauta viveu o choro, (felizmente!). Pois também o piano teve o seu lugar de destaque, aderindo à música brasileira. O que não se é estranho pensar, sabendo que o Rio de Janeiro, em 1856, recebeu a denominação de “Cidade dos pianos”, sugerida pelo escritor Araújo Porto Alegre. O instrumento era para a classe média símbolo de *status*, objeto indispensável nas atividades de lazer (CAZES, 1998, p. 18), principalmente quando era de “bom tom” as moças apresentarem os seus dotes musicais durante os saraus dados pela família. Tão bem mostram isso os romances *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo e o *Memorial de Aires* (1908), do imortal Machado de Assis. Abrangendo cerca de 70 anos desse costume nas casas cariocas.

---

<sup>19</sup> Ver Cazes (1998, p. 25).

\* \* \*

Uma dessas moças, pianistas, e que deu a sua incomensurável contribuição à música popular foi, com certeza, um dos maiores vultos femininos da história do Brasil, – assim afirma Cazes (1998, p. 33) – a mestiça Francisca Edwiges Neves Gonzaga – a popular Chiquinha Gonzaga. Já citada, como integrante do grupo do Callado, em 1869 foi homenageada pelo compositor com a polca *Querida por todos*<sup>20</sup>. Sobre ela assinalou Aluizio Falcão, como citado em Caldas (1985, p. 23): Chiquinha “escrevia com a preocupação obsessiva de ver a sua música assimilada pelo povo.”

Nasceu em outubro de 1847, tendo desde então lutado, pois quase não sobreviveu ao parto. Deu indícios de uma coragem presente em toda a sua vida, principalmente pelo seu pioneirismo, assim foi a primeira chorona e planeira<sup>21</sup>. “Mas o inconformismo e as inquietações vanguardistas” – bem diz Caldas (1985, p. 25) – deram-lhe mais tarde o título de *Dama da Modinha*, e não parou por aí; “sua arte e comportamento – continua o mesmo autor – não se resumiram apenas em popularizar um gênero musical”, “avessa a convencionalismos e proibições” rompeu com paradigmas domésticos que prendiam as mulheres, lutou pela abolição da escravatura, como pelos direitos autorais e foi a primeira a receber o nome de Maestrina. A respeito dela, o bom Alexandre, escreve:

(...) conhecia o piano por dentro e por fora. Chiquinha era de uma educação finíssima, de um tratamento sublime, na sua casa recebia todos com o maior carinho (...). Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia de rogada, abria o piano e com os seus dedos hábeis e admirados principiava com um choro composto por ella [sic], pois são inúmeros, e fazia a delícia dos que a escutavam (PINTO, 1978, p. 42).

---

<sup>20</sup> Surgiu na época boatos de um romance entre o flautista e Chiquinha, porém nenhum documento confirma isso (CAZES, 1998, p. 33).

<sup>21</sup> Nome com o qual antigamente se designava o tocador de piano que não atuava na área da música de concerto, não tendo estudado os métodos das diferentes escolas do instrumento, mas sim, tocava nas rodas e fazia acompanhamentos para os cantores em gravações de músicas populares, principalmente no início do século XX.



Chiquinha Gonzaga, em 1877, aos 29 anos de idade, exibindo o seu belo porte de jovem atraente e, no que aparenta, bem tranquila e condizente com o papel e maneira das mulheres de sua época, quando na verdade é uma imagem incompatível com o espírito desbravador, audacioso e revolucionário que teve e exerceu durante toda a sua longa trajetória.<sup>22</sup>

Chiquinha iniciou sua carreira de regente, em 1885, no teatro de revistas da praça Tiradentes<sup>23</sup>. Aí, lançou muitas músicas, a exemplo do *Cateretê-corta-jaca/Gaúcho*<sup>24</sup>, em 1895, sendo o maior sucesso da compositora no repertório do choro. Bastante presente nos encontros dos chorões, simplesmente anunciada como *Corta-jaca* ou mesmo *Gaúcho*.

Morreu em fevereiro de 1935, aos 87 anos, ainda produzindo. Viveu grande parte às custas do talento musical, o que segundo Caldas (1985, p. 26), lhe deu o privilégio de ser reconhecida como a primeira compositora popular do Brasil. Para Cazes (1998, p. 36), a figura de Chiquinha e toda a sua profícua e longa atuação em defesa da cultura nacional

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/album-de-fotos/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

<sup>23</sup> Ver Cazes (1998, p. 33).

<sup>24</sup> Em 26 de outubro de 1914, essa música foi interpretada no Palácio do Catete pela Sra. Nair de Tefé, mulher de Hermes da Fonseca, então presidente da república. O fato gerou severas críticas por parte do seu adversário político, Rui Barbosa, na época Senador (CALDAS, 1985, p. 23). Curiosamente, quando ministro da guerra, o Marechal Hermes da Fonseca, em 1907, havia proibido que as bandas militares executassem o maxixe. “A música e dança que tanta celeuma já havia suscitado, estava banida do repertório das corporações” (EFEGÊ, 2007, p. 207-209).



favoreceram a musicalidade chorística, tanto pelas obras, como pela abertura de espaços e respeito conquistado por parte da dita “música culta”, conclui o autor.

Outro pianista teve também a sua parcela de “culpa” (sublime delito!) para que a música europeia tivesse aqui interpretação própria, foi ele de fundamental importância para a linguagem do choro, o carioca Ernesto Nazareth. Nascido em 1863, recebeu de sua mãe as primeiras lições de piano, tendo desde muito cedo fascínio pela literatura pianística da Europa. Não foi um chorão assumido, boêmio como os de seu tempo. Sua música e trajetória, como afirma Cazes (1998, p. 34), foram extremamente pessoais. Assim descreve-o Alexandre Gonçalves; “espírito superior, aprimorada educação, músico de primeira água [...]. As harmonias feitas por elle [sic] eram um hymno [sic] do céu” (PINTO, 1978, p. 43).



O compositor mostrando sua postura elegante de músico dotado de requinte, que esbanjava em seu tocar refinado, próprio de quem muito se dedicou ao estudo do instrumento, - piano. Esse semblante sereno apresentado na fotografia iria mudar drasticamente anos depois, quando de sua loucura consequente da sífilis.<sup>25</sup>

Com apenas 14 anos, publicou a polca-lundu *Você bem sabe* e, anos depois, aos 20 de idade, lançou aquele que seria um dos seus maiores sucessos, *Brejeiro*. Com esta peça fixou o estilo tango brasileiro, como registra Cazes (1998, p. 34). O referido estilo possuía,

---

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.choromusic.com.br/compositoresnazareth>. Acesso em: 05/02/2018.

segundo Caldas (1985, p. 28), *status* de música quase erudita. E era como compositor erudito que Nazareth gostava de ser identificado. Mas, inconscientemente, foi se tornando um “abrasileirador” da música que tocava, pois Nazareth traduziu para o piano as melodias trazidas da Europa, “dando-lhe o seu pessoal toque de sofisticação” (CAZES, 1998, p. 36). E, dessa adaptação, surge a música dos chorões, cheia de requinte nas mãos delicadas do pianista. Morreu em 1934, na Colônia de Psicopatas Juliano Moreira, em Jacarepaguá.

Teve o seu valor reconhecido a partir dos anos 1940, graças ao violão de Garoto e pelo habilidoso Jacob do Bandolim, que lhe dedicou muitas faixas em seus discos (CAZES, 1998, p. 36), redescobrimo as joias deixadas pelo mestre que soube equilibrar balanço com sutileza. Tem recebido inúmeras interpretações por pianistas admiradores seus, a exemplo de Artur Moreira Lima e Eudóxia de Barros, entre outros mundo afora, atestando a importância do compositor para a literatura pianística brasileira e, de modo especial a sua louvável relevância para o choro, desde o seu nascimento.

\* \* \*

Figura central e decisiva para a consolidação do choro, foi sem dúvida um dos músicos mais geniais que a MPB já produziu em todos os tempos, aquele que marcaria definitivamente a história e o curso da nossa música: Alfredo da Rocha Viana Filho, - o Pixinguinha<sup>26</sup>.

Nascido no Rio, aos 23 de abril de 1897, período de maior efervescência da música dos chorões, segundo Cazes (1998, p. 51). Foi iniciado na música pelos seus irmãos Henrique e Léo, tocadores de violão, que o ensinaram a tocar cavaquinho, seu primeiro instrumento. Vindo de uma família de músicos, quase todos os seus irmãos tocavam, bem como o pai, o velho Alfredo, funcionário público e flautista amador. Segundo o próprio compositor, - em depoimento ao *MIS*, Museu da Imagem e do Som, na década de 1970, reproduzido em Cabral (2007, p. 24) - já com 11 anos de idade, executava alguma coisa, como disse: “Graças a Deus sempre tive um bom ouvido. Fazia um dó maior, um sol maior, tudo ensinado pelos

---

<sup>26</sup> Fora inicialmente chamado de *Pinzindim*, palavra de um dialeto africano, que quer dizer menino bom. Após ter contraído bexiga, quando criança, numa epidemia, passaram a chamá-lo Bexiguinha, Bixiguinha e por fim de Pixinguinha (CABRAL, 2007, p. 43).

meus irmãos.” Assim, era o pai pegar a flauta, que o menino já se posicionava ao lado para acompanhá-lo com seu cavaquinho. Não perdendo nenhuma dessas reuniões musicais que eram promovidas pelo velho Alfredo, em sua casa, a famosa pensão Viana, onde contavam com a participação dos maiores nomes do choro, como Cândido Pereira da Silva (o Candinho do trombone), Quincas Laranjeiras<sup>27</sup>, Irineu de Almeida (tocava trombone, oficleide e bombardino, foi o segundo professor do pequeno Alfredo, deu-lhe aprofundamento teórico-musical que havia iniciado com César Borges Leitão)<sup>28</sup>, e eventualmente Heitor Villa-Lobos,



entre outros. Nesse ambiente totalmente cercado pela música, nasce e cresce o menino Pixinguinha. Ainda garoto, antes de completar 14 anos, Pixinguinha já exímio flautista, passou a atuar profissionalmente, tocando na casa de chope La Concha, situada no bairro da Lapa. Sendo convidado pouco tempo depois para trabalhar na orquestra do Cine-Teatro Rio Branco, afirma Cabral (2007, p. 23). Por essa época estreou em disco com o grupo Choro Carioca, dirigido por seu professor Irineu de Almeida. Para Cazes (1998, p. 52), os registros feitos pelo grupo apresentam várias novidades até então encontradas nas gravações de choro. Primeiro pelo sopro de Pixinguinha, que

era mais enérgico, diferente dos flautistas acadêmicos da época e, o contraponto desenvolvido por Irineu em seu oficleide que, forneceu a base, “constituindo a semente”, como diz Cabral (2007, p. 26), para o que realizaria Pixinguinha nos anos de 1940, em seu sax-tenor, ao lado do flautista Benedito Lacerda. Constitui “um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira”, como escreveu Brasília Itiberê, (citado em Cabral, 2007, p. 14), a respeito dos contrapontos do Pixinga.

Em 1917 (ano da gravação do samba *Pelo Telefone*), chegavam ao disco duas composições suas, por ele mesmo interpretadas: a célebre *Rosa* e o tango *Sofre porque*

---

<sup>27</sup> Violonista e compositor, Joaquim Francisco dos Santos, nasceu em Olinda PE, no ano de 1873. Chegou ao Rio ainda bebê. A família radicou-se no bairro de Laranjeiras, daí vem o apelido. Destacou-se na orquestra do Rancho Ameno Resedá. Bom acompanhador, também solava, inclusive violão clássico (ALBIN, 2006, p. 607).

<sup>28</sup> Informação contida em Cabral (2007, p. 25).

*queres*, já trazendo, segundo avaliação feita por Cazes (1998, p. 52), inovações e um apurado senso formal. Daquele, como definiu Baden Powell, “com a sua autoridade de músico genial”, ser “o compositor do século” (CABRAL, 2007, p. 14). Mesmo tendo feito outros tipos de músicas, pois compôs com sofisticação em todos os gêneros da época, era no choro que se sentia mais à vontade. Afinal, bons mesmo eram os seus choros, como declarou Radamés Gnattali: “e não porque são mais elaborados, é porque ele era um gênio” (CAZES, 2007, p. 56). Deixando isso muito evidente em suas centenas de composições, além dos extraordinários arranjos, feitos para os inúmeros discos gravados e programas de rádio, pois coube ao orchestrador Pixinguinha, nas palavras de Cabral (2007, p. 14), “vestir a nossa música com trajes realmente brasileiros.” E o fez magistralmente! Representou a quarta geração de criadores do choro (Joaquim Callado representava a primeira; Anacleto de Medeiros, a segunda, e Cândido Pereira<sup>29</sup>, a terceira).

Percorrendo os múltiplos caminhos da música, o incansável mestre deu cor a nossa arte maior, tornando-se admirado por outros grandes nomes contemporâneos seus e pelas muitas gerações posteriores, que reconhecem o seu lauto e indubitável valor. Pixinguinha, reunindo elementos dispersos nas primeiras décadas do choro, - não desfazendo-se “de um estilo absolutamente pessoal” (CABRAL, 2007, p. 15) - soube juntar as ideias e dar ao gênero definição musical. Portanto, sob a luz de sua genialidade, segundo Cazes (1998, p. 560, “o choro ganhou ritmo, graça, calor.”

\* \* \*

Para se fazer uma abordagem da história do choro, não se pode excluir os personagens citados, bem como tantos outros que vieram posteriormente (Luperce Miranda, Severino Araújo, K-Ximbinho, Dilermando Reis, Jacó do Bandolim, Paulo Moura, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Zé da Velha, Joel Nascimento, Rafael Rabelo), mas para entender a base, o nascimento, os nomes para os quais deu-se ênfase através de dados biográficos servem perfeitamente como resumo, na compreensão desse gênero musical que

---

<sup>29</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, em 1879, onde também faleceu no ano de 1960. Trombonista, compositor. Tocava violão, que geralmente usava para compor suas obras. Considera-se que ao lado de Pixinguinha, tenha sido o formalizador do choro de 32 compassos. Sua obra é extensa, composta em sua maioria por choros (ALBIN, 2007, p. 144). Ver Cabral (2007, p. 14, 15).

já ultrapassa os 150 anos de história, sendo com sua força incoercível, revelador de muitos talentos pelo seu curso. E dando a uma nação inteira orgulho, por tratar-se de um fiel retrato da alegria de um povo que ao chorar sorrir, ao som do mavioso pandeiro, dos violões em bordões melosos e dos sopristas com seus ágeis dedos percorrendo feroz e ao mesmo delicadamente as flautas, trompetes, clarinetes e luxuosos saxofones. Mostra sofisticação, como igualmente um translúcido poder de comunicação em falar com o povo, reafirmando a sua perfeita e indubitável adaptação e assimilação por parte dos músicos e estudiosos que debruçam-se cada vez mais sobre o “dogma” Choro.

Por todos os chorões; salve a música brasileira. Viva o Choro!

### 3. DADOS BIOGRÁFICOS DE LUIZ AMERICANO

Para maior orgulho dos chorões fazedores e admiradores dessa arte, de modo especial os sergipanos, uma figura despontou no céu vasto e constelado desse universo chamado choro: o ilustre Luiz Americano Rego. Que muito ufana seus conterrâneos da *modesta Sergipe* (como assim chamou-a o escritor Araújo de Porto Alegre)<sup>30</sup> por ter levado sua musicalidade aos pontos mais altos da produção artística do Brasil, servindo enormemente à arte com seu clarinete e saxofone, inconfundíveis. Cumpriu seu êxodo para terras distantes, como sempre foi bastante comum entre os artistas sergipanos<sup>31</sup>, isso já observava e profetizava – quem sabe? - Oliveira Telles<sup>32</sup> no final do século XIX: “O movimento de expatriação voluntária dos sergipanos desde tempos observados, e com frequência repetido, deu talvez ensejo juntamente com outras cousas [*sic.*] para acentuar a nossa índole aventureira (...). Attrahidos [*sic.*] pela ambição de fortuna impellidos [*sic.*] por circunstanciais [*sic.*] prementes, tentados pelas seduções do renome, é o facto que os sergipanos sobem barra fora.”<sup>33</sup> (TELLES, 1900, reimpressão de 2013, p. 139). Desse também filho “da mais bela aurora” (como dizem os versos do hino composto por Frei Santa Cecília<sup>34</sup>), trata-se modestamente o presente capítulo, bem como configura-se o alvo principal deste trabalho merecidamente dedicado a esse grande artista.

---

<sup>30</sup> Citada na crônica *Chorografia de Sergipe* (1897), de Oliveira Telles (TELLES, 2013, p. 95).

<sup>31</sup> Pode-se citar outros sergipanos, que tornaram-se celebrados nomes no mundo das artes, seja na plástica, na literatura e/ou na música, como os pintores Jordão de Oliveira e Horácio Hora, Cândido de Faria, os escritores João Ribeiro, Silvio Romero, Tobias Barreto, Laudelino Freire, entre outros.

<sup>32</sup> Manoel dos Passos de Oliveira Telles, nasceu na então Vila de Nossa Senhora do Socorro do Tomar da Cotinguiba, em 1859 e faleceu em Aracaju, a 14 de março de 1939, foi poeta, contista, romancista, crítico literário, mestre em história e geografia de Sergipe, tradutor, jornalista e bacharel em direito.

<sup>33</sup> A frase foi retirada da crônica *A Proposito do Sergipe Artístico*, escrita por Oliveira Telles, em fins do século XIX e publicada em 1900, no livro *Sergipenses*, reproduzida na segunda edição, em 2013.

<sup>34</sup> Natural de São Cristóvão – SE, pôs letra no hino do estado. Já a melodia, o compositor se inspirou, e muito, na ópera *A Italiana em Argel*, de Rossini. Chegando a utilizar um trecho inteiro (DEDA, 2012, p. 143). Sobre o mencionado frei declarou em uma crônica, por volta do ano de 1900, o ilustre sergipano, poeta, jurista e escritor Oliveira Teles: “Dominava no púlpito; attrahia [*sic.*] nas palestras; encantava na poesia [...]. Era um frade de talento [...], o povo adorava-o”, principalmente, quando nas serenatas e patuscadas o frade dedilhava o seu violão cantando com “todo o metal agradável de sua voz” (TELLES, 2013, p. 65-66).

Era o dia 29 de março de 1960, às 3h 50m da manhã na cidade do Rio de Janeiro, quando no hospital dos Radialistas, onde estivera internado por mais de dois meses, vítima de forte crise de hepatite aguda, Luiz Americano dava o seu derradeiro suspiro, emudeciam-se para sempre o clarinete e o saxofone. Já estava muito doente, tanto que nas últimas idas para a rádio era sua esposa, Érika Rêgo, quem levava os seus instrumentos. No hospital, o veterano músico que tantos lugares percorrera com a sua arte, não conseguia sequer mais andar, suas pernas enfraqueceram, permanecendo totalmente entregue ao leito em que estivera cercado de todo o carinho de sua esposa e acompanhamento do Dr. Renauld.

Seus últimos dias foram permeados de tristeza, não só pela falta de chances que tinha de recuperar a saúde, como também pelo assassinato do seu sobrinho, o investigador Antônio Americano. Isso lhe causara profunda comoção, afetando ainda mais o quadro já débil que vinha passando. E como espinho fatal em sua alma, percebera que faziam pouca propaganda de sua música, tratamento diferente havia recebido suas composições, que outrora alcançaram enorme sucesso.



Luiz Americano no final da década de 1950, em um dos seus últimos retratos, com a elegância que sempre se apresentou.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Disponível em: [www.facebook.com/1393763707512620/photos/a](https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a). Acesso em: 01/06/ 2018.

Os diagnósticos não precisaram a causa da morte, mas a opinião dos médicos que o assistiram apontaram como tendo sucumbido em decorrência da cirrose. Glutão assumido, obteve muitos quilos ao longo da vida, o que lhe fez acelerar os passos ao abraço gélido e intangível da morte, encontrando “com efeito o alívio extremo, único, o lenitivo verdadeiro, o bálsamo miraculoso que fecha todas as feridas [...]. Porém, seu nome dura, sua fama persistirá”<sup>36</sup>. Afinal, sempre haverá quem dê ouvidos aos seus deliciosos choros e às meigas valsas por ele habilidosamente tocados. Foi enterrado no Cemitério São Francisco Xavier, no Rio de Janeiro, onde sereno jaz, esperando que a história lhe faça justiça como um dos responsáveis por elevar com suas composições e interpretações a qualidade da música brasileira. Na ocasião, a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), “por intermédio da sua Carteira de Ação Social, prestou as últimas homenagens ao seu sócio efetivo e compositor de méritos, tendo-se feito representar nos funerais por uma comissão de autores.”<sup>37</sup> Mas, anterior a esse momento último, vem sua história de tempos longínquos. Tempos que precisam ser remontados, transcritos, para assim entender a figura excepcional que foi esse músico sergipano e a sua singular participação na história do Choro.

\* \* \*

A música feita no Rio de Janeiro durante, principalmente, o início do século XX, contou amplamente com a contribuição de artistas nordestinos que, cumprindo sua hégira em busca de melhores condições de vida, partiram intrépidos para o sudeste do país. Levando na bagagem uma fértil musicalidade, fortemente influenciada pela pluralidade cultural das manifestações folclóricas de uma região tão rica. Como disse o escritor Valter Krausche: “O sertão vira cidade, o samba nasce à beira-mar. [...] o nordeste invade o Rio de Janeiro” (KRAUSCHE, 1983, p. 31). Assim, destacou-se entre outros, Catulo da Paixão Cearense, Quincas Laranjeiras e João Pernambuco, que criou o grupo “Trupe Sertaneja”, tendo influenciado a atuação de vários grupos no Rio.

---

<sup>36</sup> Palavras do historiador João Capistrano de Abreu (1853-1927), na crônica sobre o poeta Junqueira Freire, publicada em 17 de julho de 1874, reeditada no livro *Ensaios e Estudos* (crítica e história) de 1975, p. 25.

<sup>37</sup> Revista da SBACEM, Nº. 45 – fevereiro e março de 1960.



Mas foi na década de 1920 que houve com mais constância a migração de músicos do Nordeste para o Sudeste, injetando, segundo Cazes (1998, p. 61), mais sotaques e influências no fervido caldeirão do choro. Observa-se então, em 1922, como informa Krausche (1983, p. 31), a chegada de “Os Turunas Pernambucanos”, identificado pelas emboladas e desafios (faziam parte dessa turma a dupla Jararaca e Ratinho)<sup>38</sup>. Nas primeiras gravações do grupo, pela Odeon, aparecem a valsa *Saudade imorredoura*, a mazurca *Carmencita* e os choros *Faz que olha* e *Vamos pra Caxangá*, todas as músicas compostas por Ratinho. Pouco tempo depois, em 1927, foi a vez dos “Turunas da Mauricéia” chegarem do Recife, do qual faziam parte o cantor Augusto Calheiros e o virtuoso bandolinista Luperce Miranda.

Do contato entre os músicos nordestinos e cariocas, que absorveram as influências e sotaques trazidos dos gêneros como emboladas, frevos, maracatus, entre outros, resultou a consolidação do choro (CAZES, 1998, p. 68). Portanto, a linguagem firmou-se com uma generosa sorva de nordestinidade levada pelos geniais intérpretes e compositores à velha capital. Isso muito exalta a importância do Nordeste e de seus filhos para a Música Popular Brasileira.

Por essa época, chegou à então capital do país o jovem Luiz Americano Rego, precisamente, no ano de 1921, iniciando sua ampla e marcante atuação como clarinetista e saxofonista. Tornou-se um dos principais músicos do choro, logrando rapidamente sucesso como intérprete e compositor, nas inúmeras gravações feitas, bem como solista, em sua iniciação profissional no Rio, acompanhando os mais reverenciados cantores com as orquestras de Justo Nieto e Raul Lipoff, no início da década de 1920 (provavelmente no ano de 1923), em gravações realizadas na Odeon. Registrou músicas até o final da década de 1950, passando por diversas emissoras de rádio em uma não tão extensa, mas memorável carreira.

Ingressou ainda no começo da década na orquestra do maestro e violonista russo Simon Bountman<sup>39</sup>, que chegou ao Rio em 1923, acompanhando a orquestra da companhia

---

<sup>38</sup>O nome da dupla originou-se dos apelidos, nomes de bichos, assumidos pelos componentes daquele grupo. O mesmo verifica-se em outros conjuntos da época (KRAUSCHE, 1983, p. 56-57). Ver Albin (2007, p. 366).

<sup>39</sup>Nasce em 1900 (?), na Rússia. Transferindo-se para o Brasil, em 1923, atuando como regente e líder de orquestras. Em 1926, passou a reger gravações para a Odeon. É de sua autoria o arranjo do antológico samba *Jura* (Sinhô), em 1928, que lançou o cantor Mário Reis. Morre no Rio de Janeiro em 1977 (ALBIN, 2006, p. 112).

de revistas espanhola Velasco, após o fim da temporada decide ficar no Brasil, formando com outros músicos, entre eles Luiz Americano, a *Jazz-Band Kosarin*. Por volta do mesmo ano, atuou em outra orquestra, dessa vez na de Romeu Silva<sup>40</sup>, que surgiu com a *Jazz-band Sul Americano*, responsável, como afirma Tinhorão (1969, p. 37), por uma americanização na música brasileira: a introdução do saxofone alto no lugar do oficleide nos conjuntos de choro. As primeiras gravações em que aparece o nome da orquestra registram os *foxs-trots* *Cock-tail* e *Cherry*. Passam a gravar com bastante frequência maxixes, *foxs*, sambas, valsas, entre outros ritmos.

Logo após Luiz Americano ter gravado suas primeiras músicas como solista, os maxixes *Coração que bate bate* (Freire Junior) e *Gozando a vida* (sendo essa é a primeira música que Americano grava de sua autoria), a orquestra *Jazz-band* registra os maxixes *Pelo antigo* (Júlio Casado) e *Coisas da moda* (Romeu Silva), o tango argentino *Desgracião* (Julian Perlock), o *fox-trot* *Sunset* (Howard Simon) e o samba *Morro de Mangueira* (Manoel Dias), entre outras<sup>41</sup>. Mostrando o ecletismo do repertório e, conseqüentemente, a versatilidade dos componentes do grupo, que “se viram” lidando com músicas bem brasileiras e as importadas, principalmente da América do Norte, - *fox-trot, jazz e ragtime*.

O regente italiano Andreozzi, também no ano de 1923, desejava levar para o seu país um disco brasileiro; então, Luiz Americano grava em registro particular para o maestro um disco não comercial (não sabe-se quais músicas continham no *LP*). Independente disso, mostra que o músico, ainda jovem e recém-chegado, era reconhecido e, deveras notável, a ponto de chamar a atenção de um maestro estrangeiro. Já começava, então, Luiz Americano a despontar no concorrido cenário musical do Rio de Janeiro.

O contato de Americano com um dos maiores nomes da nossa música, Pixinguinha, deu-se (surpreendentemente!) também no ano de 1923. É, portanto, diante dos acontecimentos – contratos, atuações -, um ano-marco na história do músico sergipano. Porém, para melhor entendimento, é necessário começar sobre a origem do grupo *Os Oito*

---

<sup>40</sup> Foi regente, compositor e saxofonista, nascido no Rio, em 1893. É considerado um dos pioneiros da divulgação da MPB no exterior, nas décadas de 1920, 30 e 40 (ALBIN, 2006, p. 695).

<sup>41</sup> Essas informações estão presentes no livro *Discografia Brasileira 78rpm* (vol. 1), que registram, em cinco volumes, as gravações realizadas no Brasil no período de 1902-1964 (SANTOS, et. al., 1982, p. 241, 247).

*Batutas* que surge em 1919, resultando da morte do “Grupo Caxangá”<sup>42</sup>, quando a convite do gerente do Cinema Palais, Isaac Frankel, que assistia a uma apresentação no coreto dos Tenentes do Diabo, chamou Donga e Pixinguinha, pedindo-lhes que selecionassem oito entre os 19 membros do grupo para formarem um conjunto<sup>43</sup> com a finalidade de tocar na sala de espera do cinema. Foi o próprio empresário que batizou o grupo, estreando no dia 7 de abril de 1919, segundo informa Cabral (2007, p. 50). Com esse intuito profissional, surgia, como afirma Cazes (1998, p. 54), “o primeiro conjunto a fazer fama na música brasileira.”

Podendo-se exibir no exterior, o primeiro conjunto de autêntica música popular brasileira, como disse Tinhorão (1969, p. 30), partiu em viagem para a Europa, em janeiro de 1922 (foram em sete e não oito). Retornando ao Brasil, fizeram parte das comemorações alusivas ao Centenário da Independência e no final do ano viajaram para apresentações na Argentina. Apesar do sucesso, o grupo dividiu-se e parte dele retornou ao Rio.

Com o regresso dos demais ao Brasil, incluindo Pixinguinha, em notícia vinculada pelo *Jornal do Brasil* de 31 de maio de 1923 (citado em Cabral, 2007, p. 112), o flautista “quis um grupo que, segundo a sua avaliação e a dos seus companheiros, deveria identificar-se com os novos tempos, ou seja, uma *jazz-band*.” Nesse contexto, passou a contar além de Pixinguinha, China e Raul Palmieri, com outros músicos excelentes como: J. Ribas (piano), o extraordinário Bonfiglio de Oliveira, Euclides Galdino (trombone), Eugênio de Almeida (bateria) e o em nada menos importante o sergipano Luiz Americano no saxofone (CABRAL, 2007, p. 113). Portanto, passou a contar com dois saxofones, já que Pixinguinha também em alternância com a flauta, tocava sax.

Os jornais da época, segundo pesquisa de Cabral (2007, p. 113), registraram pelo menos três apresentações do conjunto com a sua nova formação:

A primeira delas num grande espetáculo, dia 5 de junho, Trianon, em homenagem a Mário Domingues e Mário Magalhães [...]. A segunda apresentação ocorreu na casa do empresário Geraldo Rocha (...), em Santa Tereza, numa festa de aniversário de sua filha. A terceira, ainda em junho, para

---

<sup>42</sup> Formado por 19 músicos (CABRAL, 2007, p. 50), o grupo se destacava no carnaval desde 1914. Era um grande regional, contando com nomes como os de Pixinguinha, Donga e João Pernambuco (CAZES, 1998, p. 54).

<sup>43</sup> Além dos dois citados, contou também em sua primeira formação com; China, Nelson Alves, Raul Palmieri, Luís Pinto, Jacob Palmieri e José Alves (CAZES, 1998, p. 54).

ilustrar uma conferência de Eustórgio Wanderley [...], na Sociedade Brasileira de Autores Nacionais (CABRAL, 2007, p. 113).

Logo depois de formado, o novo conjunto Oito Batutas foi contratado para tocar no Cabaré Assírio. Terminada a temporada, houve, como diz Cabral (2007, p. 113), uma boa notícia: a reintegração dos antigos membros dos Oito Batutas, ainda em 1923. Foi criada então, a Bi-Orquestra *Os Batutas*, que tocavam choros e músicas internacionais, “adaptando-se aos novos tempos.” E em todas elas esteve Americano, igualmente brilhando, ao lado desses também grandes nomes da MPB, participando do consagrado conjunto Os Oito Batutas.

Uma reportagem sobre a formação da Bi-Orquestra foi vinculada no jornal *A Notícia*, em agosto de 1923, intitulada “A música barulhenta – Domínio da *jazz-band*”, tratando acerca da influência da música norte-americana nas bandas e conjuntos musicais brasileiros. Para Tinhorão (1966, p. 35), essa influência deflagrou-se inicialmente a partir de algumas circunstâncias, como o “advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, das gafieiras.” De um momento para o outro – prossegue o autor – começaram a surgir no Rio de Janeiro pequenas orquestras de dança, que traziam no próprio nome a origem da sua influência: *American Jazz-Band*, *Jazz-Band Sul American*, *Orquestra Pan-Americana* etc. (TINHORÃO, 1966, pp. 36, 37). Espalhando-se por todo o país, a moda das *jazz-bands*, na afirmação de Cabral (2007, p. 115), foi avassaladora, penetrando inclusive no interior do nordeste, completa o autor.

Foi uma época muito boa para a atuação dos músicos, pois o mercado era favorável; havia teatros e cinemas, além da multiplicação dos locais com músicas para dançar (CABRAL, 2007, p. 113). Já no ano de 1925, a nova orquestra apresentou-se em São Paulo, e excursionou pelo sul do país em 1927, sendo que, nesses dois últimos momentos, Americano não mais integrava o grupo. A verdadeira revolução que atingia as gravadoras de discos do mundo inteiro chegava ao Brasil nesse mesmo ano de 1927; a gravação pelo sistema elétrico, no lugar do processo mecânico, proporcionando melhor sonoridade.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Cabral (2007, p. 138) e Krausche (1983, p. 37).

No ano de 1928, Luiz Americano integra mais uma orquestra formada por Pixinguinha, o magnífico conjunto musical, como disse Jota Efegê, “Grupo da Guarda Velha” (uma espécie de versão nova dos *Batutas*), atuando também no Cabaré Assírio<sup>45</sup>. Contava com Donga, Bonfiglio de Oliveira, João da Baiana e o exímio trombonista Wan Tuyl de Carvalho. Esse último personagem compôs a despretensiosa marchinha *Sou da Fuzarca*<sup>46</sup>, enquanto fazia o percurso da Ponte dos Marinheiros à Praça da Bandeira. Tamborilando em seu chapéu de palha enquanto conversava com Pixinguinha, arranjou a letra e a melodia da marchinha. Duas noites após o ocorrido, o “Grupo da Guarda Velha” lançava a música, com a orquestração feita pelo próprio autor, tornando-se sucesso no carnaval de 1929, como informa Jota Efegê (2007, p. 142-143)<sup>47</sup>.

Terminava com o final da trajetória da orquestra de Romeu Silva<sup>48</sup>, praticamente, segundo Tinhorão (1969, p. 42), o ciclo das excursões de brasileiros ao exterior da década de 1920. Mas, dois integrantes dessa orquestra podem ser citados ainda como figuras que brilharam no exterior; uma delas foi Gastão Bueno Lobo (violão e guitarra baiana), que em 1926 foi à Europa com a orquestra norte-americana dos Chocolates Kids. O outro foi Luiz Americano que, com a sua musicalidade, ultrapassou o território nacional; músico já consagrado, apesar do pouco tempo de atuação no Rio (desde 1921), tendo recebido uma enorme influência do *jazz* pelas orquestras que passou, principalmente a de Simon Bountman e a já citada de Romeu Silva. Foi convidado pelo baterista norte-americano Gordon Streton, em 1928, para integrar a sua orquestra em Buenos Aires, na Argentina, atuando por três meses. Em seguida, trabalhou com a orquestra do argentino Adolfo Carabelli (ALBIN, 2007, p. 31), permanecendo no país do tango até o ano de 1930.

---

<sup>45</sup> Importante ressaltar que, segundo Cabral (2007, p. 138), nesse ano, de 1928, Pixinguinha atua no Assírio ainda à frente dos Batutas, tendo sido contratado em maio para apresentar-se diariamente a partir das 22 horas, mas J. Efegê (2007, p. 143) diz que o conjunto liderado por Pixinga, no referido ano, trata-se do Grupo da Guarda Velha. O certo é que Luiz Americano estava presente, independente do nome do grupo, sabendo-se que era regido pelo mestre Pixinguinha. (CABRAL, 2007, p. 151).

<sup>46</sup> Cujo refrão dizia: Sou da fuzarca, / Sou da fuzarca, / Não nego, não, / Não nego, não. / É por isso mesmo / Que não te dou meu coração (EFEGÊ, 2007, p. 143).

<sup>47</sup> Os relatos estão contidos na crônica “Wan Tuyl foi da fuzarca, mas o ‘Rei’ Sinhô não pode ser da fandanga”, publicada em *O Jornal*, em 23/05/1965.

<sup>48</sup> Morreu em 1º de maio de 1958, no Rio de Janeiro. Como esse dia era feriado, ninguém tomou conhecimento da morte do maestro, que foi sepultado no dia 2 sem uma simples nota em jornal (TINHORÃO, 1969, p. 42).

Para José Tinhorão (1969, p. 42-43), os dois personagens figuraram apenas como músicos alugados ao *jazz* e aos ritmos de dança internacionais, visto que não chegaram na verdade a tocar a música popular brasileira com alguma constância. Independentemente dessa opinião, a passagem pela Argentina (sabe-se pouco sobre essa atuação do instrumentista e compositor) representou uma experiência marcante para Luiz Americano, principalmente com o desenvolvimento de sua linguagem jazzística. Assim, de volta ao Rio de Janeiro, em 1930, formou o conjunto “American Jazz”<sup>49</sup>, constituído por três saxofones, pistom, trombone, baixo, piano e bateria, que durou dois anos. A partir de 1932, começa a trabalhar no teatro musicado (TAUBKIN, 2005, p. 160). Por essa época, início da década de 1930, realiza excelentes gravações pela RCA-Victor, a exemplo da valsa *Soluços* e dos choros *Numa Seresta* e *É do que há*, além da valsa *Lágrimas de Virgem*, que se tornou um dos maiores destaques do ano de 1931 (SEVERIANO, 1997, p. 141).



Em um porto na Argentina com sua esposa Érika Rego durante a temporada em que atuou no país do tango. Foi com o nome de sua mulher que Americano registrou as suas últimas composições na década de 1950.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Tinhorão (1969, p. 43) e Albin (2007, p. 31).

<sup>50</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

A partir do ano de 1930, o Estado descobre o rádio, tomando consciência do papel que ele poderia exercer no estabelecimento de uma linguagem de dominação em um forte processo de integração nacional. Eram dias que, além da instabilidade econômica (recessão após o *crack* da Bolsa de Nova Iorque, em 1929), havia as incertezas trazidas pela Revolução de 30, resultando na ascensão de Getúlio Vargas ao poder (VIEIRA, 1985, p. 43). O Estado regulamenta o funcionamento do rádio, então, em 1931, dando-lhe condições para estruturar-se como empresa (KRAUSCHE, 1983, p. 37).

Devido ao fortalecimento desse meio de comunicação, ocorre o casamento entre o disco e as emissoras radiofônicas, ficando estritamente ligadas à indústria fonográfica. Uma prova disso, segundo Krausche (1983, p. 37), foi algumas gravadoras chegarem a ser proprietárias de grandes e importantes emissoras como a RCA-Victor da Rádio transmissora do Rio de Janeiro, a Organização Byington (Colúmbia) da Cruzeiro (São Paulo e Rio). As gravações em disco eram difícilísimas, pois essa indústria ainda era incipiente e pouco lucrativa (VIEIRA, 1983, p. 43). O rádio dava os seus primeiros passos para firmar-se como veículo de diversão, oferecendo para os músicos, cantores, compositores e locutores baixos cachês. Ainda era visto como uma atividade quase marginal pela elite, sabendo que o elenco, em sua grande maioria, era composto de pessoas oriundas de circos, teatros de revistas, morros e subúrbios do Rio (VIEIRA, 1985, p. 43-44). Presumível a grande participação de negros que formavam as orquestras acompanhantes dos cantores.

Nessa época, a classe dos músicos enfrentava um alto índice de desemprego, por conta do desaparecimento do cinema mudo, pois muitos instrumentistas eram contratados para tocar enquanto eram exibidas as cenas dos filmes. A crise começou, como afirma Cabral (2007, p. 148), no dia 18 de junho de 1929, quando o Palácio Teatro exibiu pela primeira vez um filme sonoro, *Broadway Melody*. Isso desencadeou uma série de desempregos, visto não mais ser necessária a presença da orquestra fazendo o fundo musical, ou mesmo do solitário pianista.

Mas, para versáteis músicos, emprego não faltou. Foi o caso de Pixinguinha que, contratado pela Victor, tratou de formar um grupo de excelente qualidade, segundo era a sua preocupação, como pode medir-se a partir dos nomes que escolheu para integrar o núcleo central da Orquestra Victor Brasileira que, para Cabral (2007, p. 145), “estavam alguns dos nossos melhores músicos de todos os tempos”, como: Esmerino Cardoso

(trombone), Bonfiglio de Oliveira (pistom), Luperce Miranda (bandolim e cavaquinho), Donga (violão, banjo), Luciano Perrone (bateria), Vantuil de Carvalho (trombone, o mesmo que atuou no Assírio, sob o nome americanizado de Wan Tuyl), Romeu Ghipsman (violino), Augusto Vasseur (piano), João da Baiana (pandeiro), Tio Faustino (omelê) e o sergipano Luiz Americano também nessa ilustre seleção, tocando sax e clarinete. Contratado, o grupo esteve obrigado, no prazo de um ano, a executar “músicas para gravação e qualquer produção por meio de processo mecânico etc., em discos de gramofone, única e exclusivamente para a RCA Victor Brasileira Inc. (...)”<sup>51</sup>. Assim, participaram de inúmeras gravações acompanhando os mais prestigiados cantores da época e a depender da música o conjunto era reforçado por outros instrumentistas. E um desses músicos convidados para o “reforço” – informa Cabral (2007, p. 145) -, era simplesmente Eleazar de Carvalho (Iguatu CE 1912-São Paulo SP 1996), que na época tocava tuba na Banda do Corpo de Fuzileiros Navais e, tempos depois, consagrar-se-ia como maestro, regendo as melhores orquestras sinfônicas no Brasil e no exterior<sup>52</sup>.

E junto com esses grandes nomes, Luiz Americano participou da gravação original da marchinha de Lamartine Babo, *Teu cabelo não nega*<sup>53</sup>, em 21 de dezembro do ano de 1931, sob a batuta de Pixinguinha (que inclusive fez o arranjo e a tão famosa introdução), com a marcação da tuba de Eleazar e a voz do cantor Castro Barbosa. Mas, uma outra figura, que viria a tornar-se mundialmente conhecida, esteve presente (por acaso) no coro formado por cinco vozes masculinas e a sua, única feminina, que inconfundivelmente tratava-se de Carmen Miranda, como afirma Castro (2005, p. 72-73). O nome dela não apareceu no disco, “nem era para aparecer”, continua o autor. A ida de Carmen à Victor naquele dia deu-se para gravar outra marchinha (de caráter humorístico, a *Isola! Isola!*), porém, estava no

---

<sup>51</sup> Trecho de uma das cláusulas do contrato assinado pelo grupo Guarda Velha com a RCA Victor. Fragmento reproduzido em Cabral (2007, p. 150).

<sup>52</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 172).

<sup>53</sup> A música tornou-se o hino do carnaval do Rio, em 1932. Para o lançamento, a Victor promoveu um grande evento no clube do Fluminense, com Pixinguinha à frente (CABRAL, 2007, p. 158). Mesmo sendo integrante da orquestra, o nome de Luiz Americano não é citado, portanto, não pode-se afirmar a sua presença.



estúdio quando ouviu os músicos passarem a marcha e gostou. Sendo amiga do cantor Castro Barbosa, resolveu entrar para integrar o coro.<sup>54</sup>

O grupo recebia diferentes nomes, dependendo da música gravada, mas pouco mudando o núcleo central de instrumentistas. Ficava a Orquestra Victor com as canções mais lentas, os Diabos do Céu (um dos outros nomes) com as músicas de carnaval e o Grupo da Guarda Velha igualmente com marchas e os sambas de carnaval, bem como os choros e músicas de sabor africano, como informa Cabral (2007, p. 150). Em todas essas formações, figurou Luiz Americano, mostrando a sua habilidade, seja no saxofone ou no clarinete.

Por volta dessa época (anos de 1930 a 1932), o grupo dirigido por Pixinguinha (era atração fixa) tocava aos sábados no clube do Fluminense nos bailes a vigor promovidos na sociedade amadorista, sendo então presidente da mesma, Arnaldo Guinle, que, desde a inauguração da piscina do clube reservava um mesa nessas ocasiões para Carmen Miranda. Sempre que ela comparecia, Pixinguinha pedia-lhe alguns números. Faziam parte da orquestra Donga, ao violão, a soprano Zaíra de Oliveira; Bonfiglio de Oliveira, com seu trompete; Eleazar de Carvalho na tuba; Radamés Gnattali, ao piano e o habilidoso Luiz Americano, em seu saxofone, bem como “outros músicos de primeira”. Carmen não se recusava vendo-se cercada por esses excelentes instrumentistas. E sempre acontecia deles ficarem de olhos fitos nas cadeiras da cantora “dentro dos vestidos justos e para o seu requebrado”, marcando o ritmo tão bem quanto o regente, que tinha a sua batuta completamente esquecida de ser acompanhada<sup>55</sup>.

Pelo menos da parte do músico sergipano, não se é estranho pensar nele, deveras embevecido nessas ocasiões, totalmente “regido” pelos quadris da Pequena Notável, quando lê-se a afirmação feita por Radamés Gnattali<sup>56</sup> anos depois, que achava-o muito ligado às coisas “da carne”: “O Luiz Americano só falava de mulher e de comida” (CAZES,

---

<sup>54</sup> “Um cantor de passagem pelo estúdio se metia na gravação do colega, participando do coro ou contribuindo com uma segunda voz, sem que seu nome aparecesse no disco. Em meio a esse clima de camaradagem, se fazia história” (CASTRO, 2005, p. 73).

<sup>55</sup> Ver, Castro (2005, p. 61-62).

<sup>56</sup> Nascido aos 27 dias de janeiro de 1906, na rua Fernandes Vieira, em Porto Alegre. Seu pai, Alessandro, por ser apaixonado pela ópera, deu-lhe o nome do personagem principal da *Ainda* de Verdi, pois achava o nome claro e alegre, assim foi batizado como Radamés, depois com o nascimento dos seus irmãos Ernani, em 1908, e de Aída, 1911, completou-se a homenagem ao compositor Verdi (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 12).

1998, p. 64). Isso também confirma Artur da Távola, ao declarar: “Luiz Americano era um comilão. Barriga dessas tão largas quanto estufadas.” E conta um acontecimento que se deu com o sergipano, comprovando o seu grande e insaciável apetite:

Pois lá um dia, aí pelas duas da tarde, vinha aquele bom sergipano pela Avenida Rio Branco [...], encontrou um amigo e se pôs a conversar. Uns vinte minutos. Ao despedir-se perguntou: “Você se lembra se eu vim de lá (aponta na direção da Praça Mauá) ou de lá (da Presidente Vargas)?” “Você veio de lá”, disse o amigo, indicando a Praça Mauá. E Luiz, desconsolado: “Que pena! Então eu já almocei”.<sup>57</sup>

No ano de 1934, Luiz Americano encontra-se chefiando orquestra na conhecida boate carioca, Lido<sup>58</sup>. No citado ano, contrata o pianista Vadico (pseudônimo de Osvaldo Gogliano), para integrar o seu conjunto. Ele passou pouco tempo depois, a substituí-lo no comando da orquestra. Atestando essa passagem pelo estabelecimento, o sergipano fez o belo choro autorreferente com pitadas de nostalgia *Luiz Americano no Lido*, gravado também em 1934.



Luiz Americano, aos 35 anos de idade, admirando o seu saxofone-alto e chorão, instrumento à essa época já muito conhecido pelo público graças às primorosas gravações de valsas e choros.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Coluna de Artur da Távola, no jornal *O DIA*, em 6 de março de 2001.

<sup>58</sup> Albin (2008, p. 759).

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

Com uma dessas formações de conjuntos para acompanhar cantores, em setembro de 1935, pela Odeon<sup>60</sup>, Americano atua novamente ao lado de Carmen Miranda na gravação do samba *Adeus batucada*, composto por Synval Silva<sup>61</sup>, que seria um dos maiores sucessos da cantora, tendo sido inclusive executado no carrilhão da Mesbla (RJ) durante o seu funeral. Na gravação, percebe-se em evidência o clarinete do sergipano, fazendo bela introdução, sobressaindo-se à orquestra, bem como no decorrer aparecendo com sutis contrapontos, pequenas complementações melódicas, bem à maneira “chorosa” do instrumentista - inconfundível. O disco (11.285) continha no lado B o choro *Casaquinho de tricô* (Paulo Barbosa) e fora lançado em novembro do citado ano.

Corria o ano de 1937, já se fazia notar a posição de liderança que havia assumido a Rádio Nacional entre as emissoras cariocas e por essa época os músicos brasileiros “eram muito influenciados pelas orquestras americanas de Benny Goodman (1909 – 1986)<sup>62</sup>, Tommy Dorsey, Glenn Miller, e aprendiam ou estudavam ouvindo música americana”<sup>63</sup>. Fato que começara desde o início dos anos de 1920. A partir dos primeiros anos de 1930, era a RCA Victor a principal gravadora, tendo como seu diretor artístico o norte-americano Richard Leslie Evans que ficaria conhecido como Mister Evans, “foi o todo-poderoso da gravadora por mais de 10 anos” (CABRAL, 2007, p. 141). Evans procurou Radamés Gnattali, “a quem devemos o alicerce da renovação e valorização da nossa música popular”<sup>64</sup> e sugeriu o que viera a ser a “mais revolucionária experiência chorística da época”<sup>65</sup>: o Trio Carioca, contando com o maestro Radamés ao piano e o genial baterista Luciano Perrone.

---

<sup>60</sup> Registrado em *Discografia Brasileira 78rpm* (SANTOS, Alcino et.al., 1982, 2v. p.93).

<sup>61</sup> Mineiro de Juiz de Fora, nasceu em 1911. Compositor e clarinetista. Atuou em diversas orquestras no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1920 e 1930. Vários cantores da época gravaram músicas suas, mas foi Carmen Miranda quem lhe deu notoriedade, interpretando sambas como *Alvorada*, *Saudade de você*, *Gente bamba*, *Amor ideal*, entre outros. Em 1951, visitou a cantora nos E.U.A., percorrendo com ela o país durante quatro meses, apresentando-se para soldados. Morreu no Rio, em 1994 (ALBIN, 2008, p. 696).

<sup>62</sup> Nascido em Chicago, foi conhecido líder de banda de jazz e clarinetista norte-americano. No início dos anos de 1920 tocou em Chicago com a “Austin High School Gang”. Em 1934 formou sua primeira *big band*, usando arranjos de Benny Carter, tornando-se a principal da era do *swing* (1936-9). Improvisador sem igual, foi também grande intérprete de concerto. Morreu em Nova York, a 13 de junho de 1936 (SADIE, 1994, p. 379).

<sup>63</sup> Declaração do pesquisador Paulo Tapajós (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 45).

<sup>64</sup> Comentário do jornalista José Carlo Burle, em texto intitulado *A nova hora do Brasil* (BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 44).

<sup>65</sup> Cazes, 1998, p. 63.

Embora o pianista tivesse “com Luiz Americano uma relação um tanto contraditória”, chamou-o para integrar o trio, ficando este no clarinete. Mas, por outro lado, Radamés fazia músicas como *Serenata no Joá*, tendo a diáfana intenção de bem “usar” o fraseado de Americano (CAZES, 1998, P. 64).

A ideia do grupo elaborada por Mr. Evans, surgiu a partir do sucesso mundial feito pelo trio de Benny Goodman, com seu clarinete, Teddy Wilson no piano e Gene Krupa na bateria. O diretor, então, perguntou a Radamés se era de alguma forma possível fazer algo semelhante com a música brasileira. Radamés, por sua vez, conhecia e muito admirava o trio norte-americano; daí aceitou o convite, e magistralmente transpôs para o choro o que os de lá - Goodman e companhia – faziam com o jazz. E os daqui igualmente geniais, - Radamés Gnattali, Luciano Perrone e Luiz Americano – gravaram com essa formação e definido esquema apenas um disco (34154), no dia 10 de março de 1937, pela Victor, contendo os choros *Recordando* e *Cabuloso*<sup>66</sup>, respectivamente, ambos de Radamés. Sendo lançado no mesmo mês da gravação.

Na primeira faixa, o clarinete do sergipano inicia em movimentação sonora ascendente, bastante nítida. O choro *Cabuloso* (diga-se de passagem que o nome é realmente sugestivo) traz elementos totalmente “novos” para o fazer chorístico, até então, como, por exemplo, solo de bateria, feito com intervenções do piano e clarinete. Ainda contando com uma harmonia muito bem elaborada pelo maestro Radamés, claramente expressa em seu momento solista, reafirmando a influência que todos receberam da música norte-americana. E, para esse trabalho o nome de Luiz Americano era o mais adequado, visto ter obtido consideravelmente a linguagem do *jazz*, principalmente por sua larga atuação com orquestras do tipo *jazz-bands*. Caiu-lhe como uma luva! Atestando a singularidade no mundo do choro, representada pelo Trio Carioca, mesmo tento gravado apenas um disco, afirma Cazes (1998, p. 63): “até hoje soa como algo revolucionário. Uma perfeita combinação de virtuosismo, balanço e modernidade.” Lamentável a curta existência do grupo, mas louvável a sua genial aparição no cenário do choro, deixando tão somente um *LP* mas com ele demonstrando além do brilhantismo dos músicos, uma verdadeira aula de

---

<sup>66</sup> Registrado em *Discografia Brasileira 78rpm* (SANTOS, Alcino e outros, 1982, 2v. p. 214).

junção da música mais brasileira com o *jazz* – obviamente ambas podem existir separadamente, mas se é para juntá-las seja à exemplo do Trio Carioca.

No mesmo ano de 1937, dia 28 de maio<sup>67</sup>, e sob igualmente indicação de Mr. Evans para a escolha do cantor Orlando Silva<sup>68</sup>, ocorreu a gravação do álbum contendo a valsa *Rosa* (letra de Otávio de Souza, personagem sobre o qual pouco se sabe. Fora do próprio Pixinguinha a menção do seu nome como letrista da valsa)<sup>69</sup> e o choro *Carinhoso*<sup>70</sup> (letra de João de Barro). O primeiro a ser chamado para gravar foi Francisco Alves, mas não se interessou, como também Carlos Galhardo, demonstrando igual desinteresse pela música. O mesmo diretor que anos antes (1934) hesitava em dar uma chance ao menino Orlando, quando começou no meio artístico atuando no coro da RCA, assim, após pressão de Francisco Alves, acabou cedendo e anos depois, Mr. Evans é quem o indica para a gravação das duas músicas<sup>71</sup>. Por essa época, o diretor chamava o cantor e mandava gravar, segundo contou Pixinguinha em depoimento.<sup>72</sup> Os dois arranjos foram feitos por Pixinguinha, que dividia com Radamés as orquestrações para o cantor. O Conjunto Regional RCA Victor que fizera o acompanhamento, era formado por piano, flauta, dois clarinetes (um deles Americano), contrabaixo, violão, cavaquinho e bateria, – havia sido também Orlando já acompanhado pelo Diabos do Céu e por outros conjuntos liderados por Pixinguinha, desde o lançamento da sua carreira discográfica, em 1935 (VIEIRA, 1985, p. 71), dos quais, apesar dos diferentes nomes que recebiam os conjuntos, fazia parte Luiz Americano (clarinete e sax).

Dos músicos participantes na gravação do referido disco, ressaltam apenas os nomes do arranjador e flautista Pixinguinha e de Radamés Gnattali mas sabendo-se que Luiz Americano integrava o núcleo de músicos acompanhantes da RCA Victor, certamente esteve

---

<sup>67</sup> Vieira (1985, p. 75).

<sup>68</sup> Cabral (2007, p. 141). Orlando Garcia da Silva nasceu no dia 3 de outubro de 1915, na Zona Norte do Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade, em agosto de 1978, aos 62 anos (VIEIRA, 1985, p. 17, 138).

<sup>69</sup> Cabral (2007, p. 166).

<sup>70</sup> “*Carinhoso* passou a figurar como prefixo musical de Orlando em seus programas de rádio e apresentações (...). Na verdade, tanto *Carinhoso* como *Rosa* são duas gravações antológicas, nascidas num disco eterno” (VIEIRA, 1985, p. 76).

<sup>71</sup> Vieira (1985, p. 70, 71).

<sup>72</sup> Cabral (2007, p. 164).

presente nesse épico momento para a MPB. Principalmente em *Carinhoso*, em que se ouve um clarinete que muito lembra o estilo do músico sergipano, quando fazendo solo na região grave do instrumento deixa nítido o seu característico vibrato, seu timbre e fraseado, enquanto a magia da flauta do Pixinga parece sorrir em lindos contrapontos, apoiados pelo inconfundível piano do maestro Radamés Gnattali, com ritmo e harmonia embriagadores. Tudo isso, claro, em função da romântica voz do cantor das multidões, que depois de uma longa e bela introdução onde é apresentada todo o tema (solos de piano, flauta e clarinete), “dar o ar da graça”, magistral e surpreendentemente, visto então, contar apenas com 22 anos de idade e já ser considerado o cantor mais popular do Brasil.<sup>73</sup>

Ainda ao lado de Pixinguinha, no ano de 1937, Luiz Americano, contratado pela rádio Mayrink Veiga, participa de pequenos conjuntos, quando era diretor artístico da emissora o locutor César Ladeira. Nesse ambiente, o sergipano (surpreendentemente), além de empunhar o seu já conhecido saxofone, mostra mais uma de suas habilidades musicais, tocando de vez em quando, o grande contrabaixo acústico, juntamente a uma turma de verdadeiros ícones da nossa música, como os violonistas Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)<sup>74</sup> e Laurindo de Almeida, Luperce Miranda (cavaquinho e bandolim) e o egrégio João da Baiana no pandeiro, ora acompanhando o flautista Pixinguinha, ora em notáveis solos. Com essas figuras juntas, pode-se imaginar o nível de qualidade musical. Foi o que aconteceu, em 4 de setembro de 1938, quando a emissora dedicou esse dia às comemorações pelo quinto aniversário de direção artística de César Ladeira. Foram apresentados programas especiais, cabendo a Pixinguinha dois: das 16h às 16h30, atuou com a orquestra; posteriormente, na valiosa meia hora seguinte, sobe ao palco com os Cinco Companheiros (Tute, José Valeriano, Luperce Miranda e João da Baiana) ao lado do cantor Moreira Da Silva, do lendário violonista, compositor e cantor carioca, Patrício Teixeira (1893 – 1972)<sup>75</sup> e, orgulhosa e

---

<sup>73</sup> A história dessa gravação, bem como as histórias que envolvem a música *Carinhoso*, sobre quem foi o responsável em pedir a João de Barro que lhe pusesse uma letra, estão bastante esmiuçadas no livro *Orlando Silva; o cantor das multidões*, de Jonas Vieira (1985).

<sup>74</sup> Violonista, compositor, multi-instrumentista, nasceu em São Paulo (1915) e faleceu prematuramente de um ataque cardíaco, no Rio de Janeiro, em 1955. Deixou para o violão composições de contornos modernos e tipicamente brasileiros e harmonização sofisticada. Sua obra é considerada precursora das características que seriam desenvolvidas na bossa nova (ALBIN, 2006, p. 308).

<sup>75</sup> Ver, Albin (2006, p. 727).

merecidamente, Luiz Americano, completando essa equipe, realmente, digna de admiração e reverência<sup>76</sup>.

Vê-se poucas vezes Luiz Americano no contrabaixo, uma dessas foi relatada por Radamés Gnattali, em entrevista concedida ao *Pasquim*, em 1977 (reproduzida em Cabral, 2007, p. 163): “Na rádio Transmissora, estávamos eu ao piano, Luiz Americano no baixo e João da Baiana no pandeiro.” O relato era com foco na capacidade criativa de Pixinguinha, que durante esse momento descrito por Radamés, entrou na sala, tirou o flautim e “começou a fazer um outro choro em cima daquele” que eles estavam fazendo, “de improviso!”, completa o maestro. Fica, portanto, também atestada a versatilidade do instrumentista Luiz Americano, ora no clarinete, ora no saxofone, e, de quando em vez, no marcante baixo, como mencionado, além da sua passagem pela Rádio Transmissora.

Por essa atuação e outras igualmente brilhantes, foi Americano um dos músicos mais requisitados por muitos cantores e regentes de orquestras e tornou-se predileto de Carmen Miranda, a ponto de no ano de 1938 fazer-lhe um convite para ser um dos seus *sidemen* (músico acompanhante) em sua primeira viagem aos E.U.A<sup>77</sup>. O país norte americano, por necessidade política, carecia de um intercâmbio cultural e artístico com os países das Américas; era a então chamada Política da Boa Vizinhança. Assim, em 1939, quando da participação do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque foi exigida a apresentação de música popular, Getúlio Vargas reconhecia a importância dos artistas do povo como fator de propaganda, segundo Tinhorão (1969, p. 49). A cantora, então com 27 anos, - ao receber a proposta, em 1938 - declarou que se sentiria feliz de ir aos Estados Unidos, se pudesse regressar com a honra em ter sido a “introdutora definitiva da música popular brasileira na terra de Roosevelt”<sup>78</sup>. Para esse êxito fazia-se necessário, obviamente, levar consigo exímios instrumentistas; por isso a escolha de Luiz Americano, que, por sua vez (incrivelmente!) recusou o pedido, pois não gostava de viajar, achando mesmo que sua vida e sua carreira

---

<sup>76</sup> Cabral (2007, p. 166-167).

<sup>77</sup> Informação extraída da matéria *O belo sopro de Luiz Americano*, de Gerdal J. Paula, publicada na revista online *Música Brasileira*, em 09/12/2014.

<sup>78</sup> Essa declaração dada por Carmen Miranda foi publicada pela *Cine-Rádio Jornal* em 10.11.1938. Citada no livro *O Samba agora vai* (TINHORÃO, 1969, p. 53). A viagem que recebeu apoio do governo brasileiro e do Departamento de Estado norte-americano se deu a 4 de maio de 1939, Carmem Miranda e o Bando da Lua embarcaram no navio *Uruguai*, da Frota da Boa Vizinhança (TINHORÃO, 1969, pp. 49, 57).

poderiam ter seguido um rumo diferente caso não existisse essa aversão - apesar de anos antes ter ido à Argentina – como discorrido anteriormente. Além do mais, já era consagrado (não que isso fosse um óbice e motivo plausível para a recusa) e um dos músicos mais requisitados para acompanhamento de cantores e, claro, com extensa produção de discos solos. A cantora ainda telegrafou para Luiz Americano, insistindo que aceitasse o convite para integrar o conjunto em formação que a acompanharia aos Estados Unidos.

Oportunidade não faltaria de tocar com Carmen Miranda. Foi o que aconteceu no dia 22 de agosto de 1940. A cantora retornara da excursão aos Estados Unidos, havia passado alguns dias em Poço de Caldas, como havia planejado, antes de começar paulatinamente a voltar ao trabalho. Estreara na Mayrink Veiga com patrocínio dos produtos Coty, sendo magistralmente acompanhada por Luiz Americano e seu regional (o sergipano passou 13 anos como 1º saxofonista na emissora). Nesse dia, o auditório da rádio estava lotado e no lado de fora a polícia procurava conter a multidão.<sup>79</sup> Mesmo não tendo aceito o convite de Carmen para ir com ela aos E.U.A., Luiz Americano não deixou de ser um dos seus músicos prediletos para acompanhamentos.



Nesse encontro registrado na década de 1940, na Rádio Mayrink Veiga, um verdadeiro aglomerado de estrelas. Da esquerda para a direita: Luiz Americano (de costas com o clarinete), o violonista Pereira Filho, o cantor Cyro Monteiro, Carmen Miranda, Luperce Miranda e Laurindo de Almeida.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Castro (2005, p. 252).

<sup>80</sup> Disponível em: <<https://blogln.ning.com/profiles/blogs/fant-stico-som-dos-instrumentos-de-pereira-filho>>. Acesso em: 15 mai. 2018.



No início de agosto de 1940, deu-se um acontecimento bastante relevante para a história da nossa música, - apesar de pouco citado -, do qual o músico sergipano também fez parte ao lado dos maiores nomes (incluindo ele) da MPB atuantes na época. Continuando a missão da chamada Política da Boa Vizinhança do presidente Franklin Roosevelt, chegou ao Rio de Janeiro o maestro inglês, radicado nos Estados Unidos, Anthomy Leopold Stokowski<sup>81</sup>, a bordo do navio *Uruguai*. O prestigiado maestro tinha elevado a Orquestra Sinfônica da Filadélfia – da qual foi regente entre os anos de 1912 a 1938 - à condição de uma das melhores do mundo, (deveu-se o fato à sua regência expressiva); porém, naquela viagem, vinha no comando de outra orquestra, a *All American Youth Orchestra*. Posteriormente, pelo mesmo projeto (Boa Vizinhança), aportariam no Brasil outras ilustres figuras, como Walt Disney e Orson Welles. Antes mesmo de chegar, Stokowski havia trocado correspondências com o compositor Heitor Villa-Lobos, solicitando a sua indispensável ajuda para gravar “a mais legítima música popular brasileira” para a Columbia. Não é estranha a participação do Villa-Lobos, pois ele por suas incursões pelo folclore nacional, fazia-se a pessoa ideal, à princípio, para tal finalidade: reunir os verdadeiros fazedores da mais nativa música desse povo. Villa-Lobos, então, pediu a ajuda ao velho Ernesto Joaquim Maria dos Santos, ou simplesmente Donga, este convocou João da Baiana, Agenor de Oliveira (Cartola), Zé Espinguela, Laurindo de Almeida, Paulo da Portela, Augusto Calheiros, entre outros e, claro, Pixinguinha e Luiz Americano.

O maestro Stokowski estava regendo a orquestra norte-americana no teatro Municipal. Assim que terminou a apresentação, dirigiu-se ao navio para assistir às gravações que prosseguiram no dia seguinte, pois a intenção era recolher muito material do Brasil, bem como de outros países da América do Sul, com o propósito de apresentá-lo em um congresso continental de folclore, o qual nunca foi realizado. Para a coletânea, contendo 16 músicas, divididas em dois álbuns, cada um com quatro discos de 78 rpm, foi escolhido o

---

<sup>81</sup> Nasceu em Londres, em 1882; faleceu aos 13 de setembro de 1977, em Nether Wallop. Regente norte-americano, nascido na Inglaterra, de pais poloneses. Sua estreia como regente deu-se em Paris, no ano de 1908 (SADIE, 1994, p. 906).

título de *Native Brazilian Music*. Na segunda capa de cada álbum apresentou-se o seguinte texto:

Aqui neste álbum da Colúmbia Discos, você tem a mais autêntica música do Brasil, magnificamente tocada por músicos nativos, selecionados e gravados sob a supervisão pessoal de Leopold Stokowski. Estas expressivas gravações foram feitas durante a excursão pela América do Sul do maestro Stokowski com a All American Yourt Orchestra. Em vários pontos da execução, o doutor Stokowski ouviu o folclore nativo e a música popular interpretados por músicos dos nossos bons vizinhos. Para a gravação escolheu o que concluiu ser o melhor e mais típico (CABRAL, 2007, p. 178).

O repórter do jornal *O Globo* descreveu como foi realizada a gravação:

Primeiro, os maracatus e frevos, de autoria e Pixinguinha. Em seguida, solo de choros por Luiz Americano e seu conjunto. A parte cantada principiou com Janir Martins, cantora da Rádio Nacional, possuidora de boa voz e boa interpretação do samba [...]. A Estação Primeira de Mangueira, escola de samba, cantou, após, quatro produções de Cartola, todas do mais legítimo sabor de nossos morros. Jararaca e Ratinho fizeram ao microfone um desafio e interpretaram a difícil embolada *Bambo no bambu*. A seguir, Augusto Calheiros reviveu modinhas de Catulo da Paixão Cearense.<sup>82</sup>

A narrativa prossegue, relatando, inclusive, a participação de Villa-Lobos, que tentou, na ocasião, recuperar antigas manifestações carnavalescas, com os velhos do *Sodade do Cordão*. Seguindo os relatos, ainda lista outros artistas que, na mesma noite, realizaram também gravações de obras suas, dando ao maestro Stokowski amostras do cancionero brasileiro, através da habilidade de seus instrumentistas, cantores e compositores. Mesmo em face de extraordinário feito para a música, segundo Cabral (2007, p. 178), a gravação poderia ter sido realizada em condições melhores no estúdio da Columbia, no Rio de Janeiro. A prova disso é compará-las com qualquer outro disco lançado nos Estados Unidos ou Brasil (à época), “para comprovar que o navio *Uruguai* não era o local mais adequado para a produção de um disco.” Foram mais de 30 músicas gravadas em apenas duas noites, com o agravante do engenheiro de som norte-americano não saber absolutamente nada sobre certos instrumentos utilizados. E, por essa e outras, o episódio revelou mais uma vez o conhecido desprezo das grandes potências pelos países menos evoluídos. Não obstante, a imensa vontade do presidente Roosevelt e o notável empenho de Stokowski, ainda assim,

---

<sup>82</sup> Reportagem transcrita em Cabral (2007, p. 177).

não houve, sequer, preocupação em escrever corretamente os nomes das músicas e dos compositores, cantores e instrumentistas.<sup>83</sup> O que é deveras lamentável, porque o disco trata-se “de um documento importantíssimo da música popular brasileira”<sup>84</sup>; afinal, entre outras preciosidades, traz o primeiro registro em disco da voz de Pixinguinha cantando, bem como a única gravação da voz de José Gomes da Costa, o Zé Espinguela, importante personagem do samba carioca. E como registro áureo para o orgulho da música sergipana, contém Luiz Americano e seu belo conjunto nesse memorável álbum. A respeito dessa participação, escreveu o jornalista Sérgio Cabral<sup>85</sup>: “a faixa apresentando Luiz Americano na execução do seu choro *Tocando pra você*, de sua autoria, é mais uma demonstração de que até os especialistas em música brasileira ainda não deram a devida importância a esse extraordinário instrumentista e compositor.”

As palavras do grande pesquisador, escritor e amante da *MPB*, sobre o sergipano, dão uma ideia do incomensurável valor desse artista para o enriquecimento do repertório do choro, com suas composições belíssimas, tão enraizadas na mais lídima maneira de tocar esse gênero musical extraordinário, como da arte de acompanhar cantores, com solos de uma beleza indiscutível, deixado em dezenas de gravações, confirmando ser, realmente, “extraordinário instrumentista.”

As gravações feitas por Stokowski, editadas em discos Columbia (16 das dezenas de músicas) fizeram com que o samba brasileiro fosse ouvido nos Estados Unidos “em seu ritmo original quase como uma raridade de interesse científico”, afirma Tinhorão (1969, p. 76). O álbum *Brazilian Native Music*, por demasiado tempo, foi uma preciosidade de pouquíssimos e privilegiados colecionadores. Até que, em 1987, ano comemorativo ao centenário de nascimento de Villa-Lobos, o violonista Turíbio Santos (diretor do museu em homenagem ao maestro e compositor), conseguiu por meios de recursos concedidos pelo governo federal, editar um *long-play* produzido por Suetônio Valença, Marcelo Rodolfo e Jairo Severiano, contendo texto do pesquisador Ari Vasconcelos. Dando a todos a esplêndida oportunidade

---

<sup>83</sup> Um desses erros foi referente a João da Baiana, identificado no disco como *Yoad Machrado Cudo*. Eram os norte-americanos na pretensão de escrever o nome real do sambista, João Machado Guedes (CABRAL, 2007, p. 179).

<sup>84</sup> Cabral (2007, p. 179).

<sup>85</sup> Cabral (2007, p. 179).

de ouvir esses registros maravilhosos, deleitando-se ao som de alguns dos maiores nomes da nossa música.



O instrumentista na estação PRE-9 por volta da década de 1940, apresentando-se com toda elegância e demonstrando alegria, características que marcaram a sua atuação em palco.<sup>86</sup>

Luiz Americano, no mesmo agosto de 1940 em que foram realizadas as gravações para Stokowski, participou de um show feito pela Rádio Mayrink Veiga em homenagem ao contratado da emissora, o pianista argentino radicado no Brasil, Heriberto Muraro. O conjunto de primeiríssima qualidade – como defini-o Cabral – era integrado por mais estrelas de igual grandeza, como Luperce Miranda, Tute, Laurindo de Almeida e João da Baiana. Contando ainda com a voz da grande Aracy de Almeida e a dupla Jararaca e Ratinho, sendo a chefia do grupo a cargo de Pixinguinha com a sua batuta, comandando essa brilhante turma.<sup>87</sup> Mais uma passagem de atuação do músico sergipano, ladeado de personagens importantes que por si contam a história da nossa música popular e bem brasileira. Uma digna honra!

---

<sup>86</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

<sup>87</sup> Cabral (2007, p. 180).

Ouve-se Luiz Americano realizando solos magníficos em inúmeras gravações, ao lado de muitos cantores, os donos e donas das vozes mais marcantes do século XX (primeira metade e início da segunda), como a já citada Carmen Miranda, entre outros. Isso foi bastante recorrente, principalmente, na década de 1940. Já no ano de 1941, principiando o decênio, há um registro por Ciro Monteiro (cantor carioca, nascido em 1913, marcou época com sua voz, seu ritmo e capacidade de modular e improvisar) do samba *Faz um homem enlouquecer* (Ataulfo Alves e Wilson Batista), em que brilham Luiz Americano e o seu Regional. Acompanha também a cantora Carmen Costa no samba *Formosa morena* (Henricão e Rubens Campos), em disco lançado no ano de 1942.

Mas, foi no mesmo ano, 1942, que se deu uma das suas mais marcantes participações em acompanhamento, com o saxofone. O então ainda jovem cantor Antônio Gonçalves Sobral (1919 – 1998), ou melhor, Nelson Gonçalves, como viria a ser chamado, começava a se projetar tendo lançado a valsa *Dorme que velo por ti*, em março de 1942, da fértil dupla de compositores formada por Roberto Martins (1909 – 1992) e Mário Rossi (1911 – 1981)<sup>88</sup>. Havia no ano anterior lançado pela RCA Victor o seu primeiro disco, no qual registrou o samba *Sinto-me bem* (Ataulfo Alves) e a valsa *Se eu pudesse um dia* (França e R. Montello). O disco lhe rendeu algum sucesso e garantiu contrato com a gravadora e, pouco depois, com a Rádio Mayrink Veiga, onde viria a tornar-se muito popular. E foi ali que se consagraria cinco meses depois de ter lançado *Dorme que eu velo por ti*, com um fox da mesma dupla de compositores, Roberto e Mário, que deram-lhe a música *Renúncia*. Porém, o curioso é que Nelson não estava interessado nela, só a gravou por determinação de Vitório Latari, diretor da Victor. O cantor chegou ao estúdio sem conhecer a música, isso por não ter gostado dela. Nesse ponto é que entra o músico sergipano, pois, o compositor Roberto Martins temendo que Nelson errasse na gravação, a ser realizada após breve ensaio, gratificou Luiz Americano para que ele antecedesse a entrada do cantor com um solo do tema. Assim foi realizada a gravação num verdadeiro prodígio de improvisação, o que foi possível graças a musicalidade de Nelson Gonçalves (mostrando com interpretação possuir a voz ideal para esse tipo de música), também ao conjunto formado pela pianista Carolina Cardoso de Menezes, Garoto

---

<sup>88</sup> A dupla teve a maior parte de suas valsas gravadas por Carlos Galhardo, como *Beijo de Valsa* e a bela *Bodas de prata*, mas também fizeram sambas, foxs e marchas de carnaval, obras imortalizadas nas vozes de Vicente Celestino, Orlando Silva, Francisco Alves e Silvio Caldas (ALBIN, 2006, p. 456, 650).

(violão tenor), Faria (contrabaixo) e Duca na bateria<sup>89</sup>. Havia trompetes, trombones, em nada deixando dever às *big-bands* norte-americanas em acompanhamento do tipo.

Na introdução, realizada por Luiz Americano ao saxofone, apresenta um músico com forte influência do *jazz*, favorecido pelo arranjo aos moldes do *fox-trot* tocado nos Estados Unidos. Com a entrada da voz do cantor da boemia, Luiz Americano continua ao fundo, em contrapontos belíssimos, demonstrando conhecimento da harmonia e do sotaque do *fox*. Sendo também bastante notável o piano de Carolina Cardoso, com seus improvisos carregados de muitas notas. O sergipano faz um solo bastante equilibrado, em que fica nítido tratar-se do saxofone de Luiz Americano, por seu timbre e vibrato característicos. Com essa música, Nelson Gonçalves angariou um estrondoso sucesso, o que lhe valeria o título de Rei do Rádio.<sup>90</sup> Portanto, ficou registrada na MPB essa antológica gravação, sendo o primeiro grande êxito do grande cantor da boemia, contando para tanto com o talento do músico sergipano, – não tirando em nada o mérito do eterno Nelson, que durante toda a sua longa carreira soube com maestria ser a voz marcante da boemia. Voltou a gravar *Renúncia* em dezembro de 1942, em ritmo de samba, para o carnaval de 1943 e na década de 1990 gravou-a mais uma vez, em um duo memorável, ao lado de Tim Maia.

Com João da Baiana, Luiz Americano formou a dupla predileta de músicos acompanhantes da cantora Aracy de Almeida. Nascida no Rio de Janeiro em 1914, viria a tornar-se um dos nomes mais conhecidos da fase de ouro do rádio: é recorrentemente lembrada por ter sido a maior intérprete do compositor Noel Rosa. Em 1942, junto à dupla de músicos, Aracy grava o samba *Fez bobagem* (Assis Valente), grande sucesso. Os músicos dão um verdadeiro espetáculo de acompanhamento, não difícil de imaginar o porquê de terem se tornado os prediletos da cantora. Aparecem ainda na gravação do choro *Engomadinho* (Pedro Caetano e Claudionor Cruz) e do samba *Vai trabalhar* de Cyro de Souza. Todas realizadas no mesmo ano. Aconteceram outras durante a década, porém ficam essas como mais relevantes à guisa de ilustração. E, para mostrar o grande leque de artistas que Luiz Americano acompanhava, deu-se em 1943, a gravação do samba-choro

---

<sup>89</sup> Esta e muitas outras histórias sobre grandes clássicos da MPB estão presentes no livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, dos autores Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo (1997, p. 150).

<sup>90</sup> Albin (2006, p. 323).

*Conversando com satanás* (Henrique Gonzalez) pelo cantor Moreira da Silva, que ainda outra vez contaria com o sopro do músico sergipano; em 1945, pela Odeon na gravação do samba *Falavas de mim com ela* (J. Portela e Moacir Bernardino), dessa vez ao lado do Conjunto de Claudionor Cruz.

Além das suas muitas atuações como o seu próprio conjunto no acompanhamento de diversos cantores, foi também com o Grupo da Guarda Velha que Luiz Americano igualmente participou de muitas outras gravações, principalmente na década de 1930, bem como na seguinte. O grupo tinha por vocalistas a soprano Zaíra de Oliveira, - mulher do violonista Donga, formada pelo Instituto Nacional de Música. Venceu um concurso de canto em 1921, porém não pôde receber a premiação por ser negra<sup>91</sup> -, e o baiano Francisco Sena (1900 – 1935).



Grupo da Guarda Velha: Em pé, a partir da esquerda: Pixinguinha, não identificado, Tio Faustino (Faustino da Conceição), Adolpho Teixeira Bastos, João Martins, João da Baiana e Francisco Sena. Sentados: Luiz Americano, Jonas Aragão, João Braga, Bonfiglio de Oliveira, Wan Tuyl e Donga.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Albin (2006, p. 549).

<sup>92</sup> Disponível em: [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Acesso em: 02 mai. 2018.

As gravações, em sua maioria eram de músicas compostas por Pixinguinha, assim como eram seus os arranjos, como a batucada *Já andei, Quê querê* (macumba carnavalesca), *Há! Hu! Lahô!, Patrão prenda seu gado* (samba-raiado). A temática girava quase sempre em torno da música feita nas casas de Umbanda. Destacam-se nelas, as vozes de Zaíra e Francisco, além do colorido exuberante da orquestração, na qual ouvem-se a flauta do Pixinga, a percussão do Tio Faustino e João da Baiana, e, vez por outra, o clarinete do sergipano Luiz Americano. Demonstrando a versatilidade desses músicos atuando na mais autêntica e vívida música feita no Brasil da década de 1930, participando dessas pérolas, honrosamente, esteve o ilustre músico sergipano. Para a maior glória da história artística desse pequeno, mas produtivo – artisticamente – estado da federação, pois muito contribuiu para a cultura através de inúmeros filhos que se destacaram no cenário nacional nas mais diferentes expressões.

Muitas outras gravações em acompanhamentos brilhantes foram realizadas por Americano, largamente entre as décadas de 1930 e 1950, porém bastam as que foram mencionadas, pois dão uma ideia da sua vasta atuação junto a essas marcantes vozes, algumas vezes em trabalhos paralelos, quer nas Rádios, nos programas de auditório, quer participando de conjuntos ou ainda registrando suas composições.

No final dos 40, Luiz Americano participou do programa “Trem da Alegria”, idealizado por Heber de Bôscoli em parceria com sua esposa, a atriz Yara Salles e o compositor Lamartine Babo. O sucesso do programa era tão grande que precisou ser apresentado em teatros devido a sua imensa popularidade.





Luiz Americano segurando o saxofone, participando em uma das apresentações do “Trem da Alegria”. Sua figura robusta contrapõe-se com a fisionomia esquelética do compositor Lamartine Babo (à direita). Ao microfone a atriz Yara Salles.<sup>93</sup>

Na década de 1950, Luiz Americano continua atuando, porém, com menor frequência. Nesse período, encontra-se como um dos solistas individuais da Rádio Nacional que contava em seu quadro com outros nomes como Chiquinho do Acordeon, Luperce Miranda (bandolim), Abel Ferreira (sax e clarinete), Jacob do Bandolim, Dilermando Reis (violão). Segundo informou Sérgio Cabral, os salários não eram grande coisa, mas interessava até mesmo trabalhar de graça, afinal, uma apresentação na Rádio Nacional proporcionava ao artista convites para *shows* em qualquer parte do Brasil. Os grandes programas de auditório eram apresentados por Paulo Gracindo (aos domingos), Manoel Barcelos (às quintas-feiras) e César de Alencar (aos sábados). Havia também os musicais de classe, como o antológico *Um milhão de melodias* e *Cancioneiros Royal*, entre outros, bem como os especiais com os cantores da casa, como Ivon Cury, Orlando Silva, Silvio Caldas, Francisco Alves, Cauby Peixoto, as vozes mais celebradas da época.<sup>94</sup> Para as apresentações, contavam com os instrumentistas da Rádio, entre eles Luiz Americano, que eram regidos pela batuta de Radamés Gnatalli, assim como de outros maestros, a exemplo de Moacir Santos, Romeu Ghipsman, Alexandre Gnatalli (irmão de Radamés).

<sup>93</sup> Disponível em: <<http://brazilianpop-30-40-50.blogspot.com/2013/01/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

<sup>94</sup> Cabral, Sérgio. “Rádio Nacional: a escola de ídolos”, citado por BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 60.

Em alguns momentos do Programa *Coca-Cola* (recebia o nome do seu patrocinador) realizado na Nacional, sob o comando de Radamés, figurou Luiz Americano, tocando músicas autorais com arranjos do maestro. O primeiro registro vê-se a valsa *Minha lágrima*, no referido programa, em 1952. Nesse ano, um fato muito relevante aconteceu para uma maior propagação do nome já tão conhecido de Luiz Americano; era lançado o filme “Simeão, O Coalho”, dirigido por Alberto Cavalcanti, baseado na novela de Galeão Coutinho (Memórias de Simão, o Caolho), trazendo cenas da cidade de São Paulo, um verdadeiro panorama das ruas com seus bondes, como também aspectos da noite paulistana de um subúrbio tranquilo, com crianças brincando livremente, mulheres debruçadas nas janelas e jovens casais de namorados no anseio por beijos. Acontece que enquanto essas cenas rolavam, a trilha sonora era o choro *Tocando pra você* (registrado em 1931), interpretado pelo próprio Americano. E de forma maravilhosa, ao término do filme, aparecem imagens do compositor tocando com o seu conjunto, um dos poucos registros em vídeo. O fragmento havia sido retirado de outro filme, “E o mundo se diverte”, de 1948, dirigido por Watson Macedo.

A melodia ecoa durante vários minutos, porém a imagem de Luiz Americano aparece rapidamente, contudo, tempo necessário para identificá-lo e se ter uma noção de como ele se comportava no palco. Demonstra bastante gingado e uma alegria em tocar, sorrindo, deleitando-se ao tocar o seu clarinete. Aparece já bastante calvo e um pouco obeso, imagem que apresentaria cada vez mais até o seu suspiro derradeiro.



Luiz Americano empunhando o clarinete no famoso e disputado microfone da PRE-8, no auditório da Rádio Nacional.<sup>95</sup>

Em outubro de 1953, mais um registro com arranjo de Radamés tocando o seu choro *Relembrando Nazareth*, feito em homenagem a esse grande nome da nossa música, também muito admirado pelo maestro Radamés. Passando para o ano de 1959, encontram-se o que certamente foram os seus últimos registros, com os choros *Luiz Americano de passagem pela Arábia*, *Luiz Americano no Lido* e *É do que há*, todos receberam o esmerado toque das mãos do arranjador Radamés<sup>96</sup>. Salienta-se que, nesse final, Luiz Americano já não tinha uma execução tão segura como no seu auge de atuação, entre 1922 e primeiros anos da década de 1950. Mas era ele o célebre compositor de tantos lindos choros que haviam encantado gerações e arrebatado fervorosos aplausos de auditórios repletos de pessoas encantadas com suas interpretações. Acontece que, feliz ou infelizmente, tudo se esvai, e assim, com o correr do tempo exauriu-se a sua enérgica e segura forma de tocar – está sujeito a isso o músico, entre outras situações, quando envelhece. Todavia, nada diminui o valor de quem muito contribuiu para a música brasileira.

Mesmo não tendo ido aos Estados Unidos, o seu sopro tornou-se conhecido por lá. Corria a década de 1950, quando o compositor Ary Barroso viajou ao país da América do Norte, visitando então um dos mais famosos clarinetistas de todos os tempos, Benny Goodman (o mesmo que inspirou o Trio Carioca, em 1937). Aí, o músico norte-americano, mundialmente conhecido por ser genial líder de *big-band*, tirou da sua riquíssima discoteca um disco contendo o choro *É do que há*, o próprio interpretado por Luiz Americano. Durante a audição, fez um gesto de aprovação muito característico de seu país, que consiste em formar um círculo com polegar e indicador da mão direita, exclamou: “Beautiful saxophone!”, - referindo-se, evidentemente, a beleza do som que ouvia. Com isso prestava uma homenagem ao visitante, Ary, fazendo-o sentir-se - possa-se dizer! - “em casa”, à vontade, como igualmente fazia uma honrosa menção e reconhecimento aos músicos brasileiros, e,

---

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2014/09/LuizAmericano.jpg>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

<sup>96</sup> Barbosa; Devos (1984, p. 151; 179; 180; 189; 256).

em especial ao extraordinário saxofonista Luiz Americano.<sup>97</sup> Goodman mostrou o disco a uma pessoa (Ary), que muito já conhecia da musicalidade do chorão brasileiro. E nutria por ele uma especial admiração, a ponto de, em 1954, o pianista do samba-exaltação ter declarado à uma revista especializada em música:

- “Luiz Americano é um dos maiores músicos da música popular brasileira!”

\* \* \*

Principiava o século XX, era o ano-marco de 1900, dia 27 de fevereiro, quando na jovem capital sergipana, Aracaju, nascia aquele que se tornaria um dos maiores representantes da música instrumental brasileira, Luiz Americano Rego.<sup>98</sup> Igualmente a tantos outros compositores, era filho de mestre de banda. Seu pai, Jorge Americano Rego, esteve à frente da Filarmônica Santa Cecília onde Luiz Americano iniciou os seus estudos em música, tendo tocado clarinete nas festas do mês de Maria. Pouco tempo depois, por volta dos 20 anos de idade, ingressou no Exército, seis meses mais tarde foi transferido – como músico – para o 20º Batalhão de Caçadores, em Maceió. Porém, o talento para virtuose já se despontava no jovem clarinetista, que precisaria alçar voos maiores, para demonstrar toda a sua habilidade no instrumento, assim, foi transferido mais uma vez, indo integrar o 3º R.I., na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, por volta de 1921. Participou como soldado do 40º Batalhão de Caçadores, da parada militar em honra do Rei Alberto, merecendo elogio em Ordem do Dia.<sup>99</sup>

Desligando-se do Exército em 1922, passou a atuar como músico em diversas orquestras. Aos poucos foi tornando-se conhecido, chegando a ser chamado de “O Rei do Saxofone”, pois também soube como poucos inserir esse instrumento no choro. Comprovando essa sua rápida ascensão no mundo do referido gênero musical, Alexandre Gonçalves Pinto, já na década de 1930, em seu livro *O Choro*, escreveu:

---

<sup>97</sup> Informação extraída da matéria *O belo sopro de Luiz Americano*, de Gerdal J. Paula, publicada na revista online *Música Brasileira*, em 09/12/2014 e do texto intitulado *Chora, saxofone*, de Elmo Barros, publicado na contracapa do *Lp BBL 1005*, pela RCA Victor.

<sup>98</sup> Albin (2006, p. 31). Cazes (1998, p. 63).

<sup>99</sup> Informação extraída do texto *Chora, Saxofone*, de Elma Barros, contido na contracapa do *Lp BBL 1005*, da RCA Victor.

Velho e bom chorão em seu saxofone. Este instrumento na boca de Americano é de embasbacar, tal a maneira que ele com facilidade sabe executar, não respeitando nem as fusas, que ele devora sem muito esforço. As suas composições são belíssimas, pois me extasio ouvindo-as no Rádio, que tenho em minha residência, para me deliciar com as boas músicas de um sublime sopro. É um distinto amigo, não dá para traz, num convite para um choro, que ele eletriza com suas músicas e de outros. E assim deixo o meu apertado abraço por este chorão, que sabe no seu instrumento elevar as músicas genuinamente brasileiras (PINTO, 1978, p. 178).

É interessante observar que mesmo diante dos seus 36 anos (idade que contava Luiz Americano quando da publicação do livro, em 1936), é chamado por Alexandre Gonçalves, de “velho e bom chorão”, evidentemente, não em relação à sua idade propriamente dita, mas a sua já então larga atuação no cenário do choro, com suas composições “belíssimas” e participações nas rodas para as quais era chamado. O som que obteve de seu saxofone era, segundo o pesquisador Pedro Paes, “facilmente confundido com um violino, pela semelhança de timbre, vibrato e articulação”.<sup>100</sup> Como pode-se notar na gravação da valsa *Francis* (Sá Roris), de 1938.

Foi também responsável por dar destaque ao clarinete no choro, antes dele já havia clarinetistas nas rodas, porém nenhum conseguiu como Luiz Americano atribuir ao instrumento notoriedade, inserindo-o como parte definitivamente indispensável no choro. Principalmente, por conta das composições executadas ao instrumento, criando assim um repertório destinado ao clarinete, muito bem aproveitando a extensão do instrumento, em um estilo bem próprio, que acabaria por tornar-se referência para muitos outros clarinetistas de destaque no século XX, como Copinha, Abel Ferreira, Paulo Moura. Seu som bastante melodioso, aproximava-se muito da maneira como os cantores do rádio interpretavam as canções; uso de vibratos, frases em sua maioria *legato*, deixando transparecer em vários momentos uma dramaticidade dada às melodias mais sentimentais, com um caráter melancólico, bastante perceptível nas valsas.

Sua maneira de tocar marcou toda uma época, estabelecendo-se como uma linha de transição entre os chorões antigos do final do século XIX e os novos, vigorando por décadas como modelo, referência sólida de como verdadeira e genuinamente executar o choro. Isso

---

<sup>100</sup> Taubkin (2005, p. 106).

comprovaria com toda a propriedade do seu conhecimento musical, Artur da Távola, em 2001, ao escrever para o jornal *O DIA*:

O ouvir emocionado e solitário volta no tempo e me leva para o clarinete de Luiz Americano. Dou-me conta do seu som perdido lá no reino e no rádio de minha infância, o som doce de um clarinete simplório, muito bem tocado (...). O clarinete! Da gargalhada zombeteira ao pranto (conhece os trios para clarinete de Brahms?), o clarinete muito sofreu no século vinte. Seu filho o saxofone, ocupou-lhe o espaço (...).

E o velho, suburbano e adorável som do clarinete ora malandro, ora chorão ou sentimental do Luiz Americano que o rádio da infância trazia para o mistério da sensibilidade de um menino como eu fui, o velho som do clarinete, virou estrídulo no sopro contemporâneo. Mas deixa pra lá.<sup>101</sup>

Valioso testemunho de quem foi, quando criança, ouvinte assíduo através das ondas do rádio, do “som doce e simplório” de Luiz Americano, impregnando a alma do pequeno Távola, de uma sensação que lhe valeu muitos anos depois de uma saudosa memória, pois aquele clarinete fez parte do mistério da sua infância, bem como da meninice tanto outros artistas que cresceram sendo ouvintes e admiradores desse grande músico sergipano. Portanto, Luiz Americano é considerado, ao lado do célebre Pixinguinha e de Abel Ferreira (fortemente influenciado pela interpretação de Americano), como um dos criadores “da escola brasileira de sopros”.<sup>102</sup> Sendo isso confirmado por sua profunda atuação como intérprete e compositor, atuando com seu clarinete e saxofone de forma intensa e estabelecendo uma forma peculiar e celebrada de executar, servindo de referência para inúmeros instrumentistas, principalmente os fazedores do choro. A vasta e bela obra de Luiz Americano e sua maneira de tocar é, por tudo, uma fonte inesgotável de aprendizado sobre o choro em sua essência. Não é de se estranhar o quanto tenha produzido, pois segundo declarou ao jornal *O CRUZEIRO*, em fevereiro de 1939, compunha até sonhando. Mas, antes de divulgar uma das suas composições, Luiz Americano a submetia à crítica do pessoal de casa (suas filhas e esposa). Porém, já sabia de antemão que o admiravam incondicionalmente.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Coluna de Artur da Távola no jornal *O DIA*, em 6 de março de 2001.

<sup>102</sup> Albin (2006, p. 275).

<sup>103</sup> A matéria saiu no jornal *O CRUZEIRO*, em 11 de fevereiro de 1939, na coluna *Música do povo*.

Luiz Americano fez uma história maravilhosa, construída de forma sólida, toda ela no Rio de Janeiro, mas foi nos ares do Sergipe antigo, que surgiu essa estrela fulgente, onde respirou pela primeira vez o perfume da arte maior, para depois, enormemente – como mostrado – contribuir para o cenário musical deste país. Assim, - pode-se dizer -, a sua inspiração primária veio do céu de Aracaju, muito orgulhando a sua gente, que deve cada vez mais enaltecer a vida e a obra de Luiz Americano, definitivamente ligada à história do choro.

#### 4. AS “CHAPAS” DE GRAMOFONE

Foi o início do século XX (considerando igualmente o final do século XIX, frutos, claro, da Revolução Industrial) a continuação de uma nova era nas inovações, em todo o mundo, representada pelo avanço da tecnologia, não podendo ter assim ficado de fora o Brasil, país já então muito representativo por seu tamanho e economia. O país acompanhou esse desenvolvimento, ainda que por vezes tardio. Mas chegou. Um exemplo desse desenvolvimento tecnológico é o fonógrafo do norte-americano Thomas Edison, por ele anunciado em 21 de novembro de 1877, sendo a sua primeira demonstração pública em 29 de novembro do mesmo ano. Alcançando sucesso internacional, até quando, em 1896, a *Berliner Gramophone Co.* começa a vender os primeiros discos e gramofones, assim fixando um padrão no sistema de reprodução de som, por meio das “chapas”. Aos poucos dominando o mercado, substituindo o cilindro de Edson, segundo Santos (SANTOS et al, 1982, p. 11). E por meio desse inovador aparelho, um país foi levado a parar diante dele e ouvir canções de terras estrangeiras e posteriormente a música de sua gente, a sua música.

E assim, tempos depois, mais precisamente na década de 1920, com o consolidação da nacionalidade (identidade artística), ideais de nacionalismo afluídos, evidenciados então na Semana de Arte Moderna de 22, o país inteiro já conhecia muitos dos seus ídolos, como: Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e entre tantos nomes também estava o de Luiz Americano, com o som de seu clarinete e também do inconfundível saxofone alto, tocando dolentes valsas e balançando uma nação com saborosos choros, maxixes e polcas. Tendo ainda realizado gravações com o mesmo sistema, – mecânico.

Mas como tudo tem seu começo, para chegar nessa popularidade, os discos foram amplamente difundidos por todo o país; portanto, se faz preciso contar o caminho percorrido com uma história que começa em 1900, com Frederico Figner (dito Fred)<sup>104</sup>, na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, onde desembarcou em abril de 1892,

---

<sup>104</sup> Nasceu na Boêmia, República Tcheca, em 02 de dezembro de 1866. Empresário responsável pelas primeiras gravações de MPB. Em outubro de 1891 chegou a Belém-PA. Na máquina falante, tocou operetas, valsas, *ragtime*, reproduzindo também áudios contendo discursos de políticos famosos. Foi responsável pela fundação das bases profissionais do mercado musical brasileiro. (ALBIN, 2006, p. 282 e 283).



depois de ter passado por algumas capitais nordestinas, registrando modinhas e lundus. No Rio, em 1900, fundou a Casa Edison (nome dado em homenagem ao inventor do fonógrafo)<sup>105</sup>, situada na Rua do Ouvidor, 105. Estabelecimento inicialmente destinado à venda de equipamentos de som, máquinas de escrever, geladeiras, entre outros utensílios, daí solicitou o envio de técnicos para o Brasil à companhia Gramophone de Londres, assim possibilitando a gravação de música brasileira. Dois anos depois, em 1902, começaram a ser gravadas aqui as primeiras chapas, alcançando em um ano a marca de 3 mil gravações produzidas, dando assim ao país o terceiro lugar no *ranking* mundial, incrivelmente ficando atrás das grandes potências como E.U.A e Alemanha. Discos esses que eram prensados na Europa<sup>106</sup>.

Sabe-se, pelos anúncios publicados em jornais da época, que despertou na população grande interesse e rápida aceitação da nova tecnologia representada pelos discos e gramofones, esse último anunciado como “máquina falante”, segundo Santos (SANTOS et al, 1982, p. 11). Jota Efegê, descreve em sua crônica “*Depois de ouvir a música comer os discos era a maior novidade*” (*O Jornal*, 12/3/1967), publicada pela FUNARTE no livro *Figuras e coisas da música popular brasileira*, detalhes da campanha de anúncio, à qual ele atribui o sucesso ocasionado pela inauguração da Casa Edison com a venda dos novos produtos:

[...] anunciava em *O Malho* “a maior novidade do século XX!”<sup>107</sup>. E como não achasse bem sensacional a epígrafe com duas exclamações dando-lhes ênfase, juntava mais: “o maior atractivo [sic] para as crianças”. Frases apresentadas em caracteres bem legíveis e ilustradas com a fotografia de um gramofone da época [...] Seu preço era também atraente [...]

Essa “novidade do século XX”, que deve ter sido não apenas atrativo para as crianças mas, supõe-se, igualmente de adultos, era explicada no referido anúncio pelo gerente da Sociedade, Sr. João Augusto de Oliveira. Um N. B. informa: “Estes discos depois de usados podem se comer, pois que são de chocolate puro dos afamados fabricantes Félix Potin”. Tratava-se pelo dito, de alimento musical de excelente paladar, importado de Paris. (EFEGÊ, 2007, p. 190).

---

<sup>105</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 282).

<sup>106</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 169 e 170).

<sup>107</sup> Anúncio dado pela Sociedade Fonográfica Brasileira, instalada na Rua dos Ourives, nº 100-C, no jornal *O Malho*.

O cronista ainda traz uma declaração feita pelo teatrólogo Schafflor Camargo (de prenome Joracy), à época da referida propaganda, tornando-se conhecida dos leitores apenas em fevereiro de 1967, pelo jornal *Correio da Manhã*, o qual disse: “o disco fonográfico pode ser considerado de primeira necessidade, embora não sendo comestível.” Tendo para Efegê validade tal afirmação nos dias atuais (década de 1960), quando “o progresso e a busca de aperfeiçoamento criaram os elepês e os compactos, ao mesmo tempo que os tornaram inquebráveis e, conseqüentemente não possível de serem comidos” (EFEGÊ, 2007, p. 190). Colocação que, para ele resume-se em “uma simples e jocosa advertência”. Sem tirar o mérito da “justa e louvável” reivindicação de Joracy, que estava atrelada aos interesses de autores e artistas vinculados à indústria fonográfica de então. Sendo realmente, não comestíveis elepês e/ou compactos, porém grande foi a sacada de marketing dos anúncios, atraindo grandemente o público geral. Mesmo sabendo e disso tendo consciência, o cronista ironiza:

Houve, porém, tempo em que podiam ser comidos após a audição. Salvo por aqueles que um regime dietético lhes vedasse o prazer de saborear provocantes petisqueiras, inclusive um disco com a gravação de suave pavana, de dolente minueto ou de rebolante maxixe. (EFEGÊ, 2007, p. 191).

Com forte ênfase na campanha e investimentos na distribuição, Fred Figner monta uma loja de varejo, tratando-se da primeira dessa espécie no Brasil, alcançando todo o território nacional com seus produtos, segundo consta no *Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira* (2006, p. 170). Exemplificando a “febre” causada pela novidade, percorrendo e aguçando o interesse dos brasileiros de norte a sul em consumir a produção nacional, feita por nomes já então bastante populares entre o povo.

As chapas (records) para gramofones e zonofones continham músicas internacionais e também traziam modinhas nacionais cantadas por Bahiano (pseudônimo de Manuel Pedro dos Santos), integrante do primeiro grupo de cantores profissionais da Casa Edison, que gravou o *lundu Isto é bom* de Xisto Bahia, inclusa no primeiro catálogo comercial de discos da fábrica, principiando a lista das 73 primeiras gravações, iniciando o registro de música brasileira<sup>108</sup>. Além das melhores polcas, *schottisch* e maxixes (assim dizia o anúncio no Jornal *O Correio da Manhã*, em agosto de 1902, citado em SANTOS et al, 1982, p. 11) executados

---

<sup>108</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2006, p. 58 e 60).

pela famosa Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, tendo à sua frente o respeitado compositor, instrumentista e regente Anacleto de Medeiros<sup>109</sup>, que foi por ele organizada em 1896. A corporação contava por entre outros, com músicos de choro das noites cariocas, “velhos chorões”, por serem hábeis instrumentistas. Ficou famosa sob a sua direção, principalmente por terem gravado as primeiras chapas de música instrumental no Brasil.

A escolha de uma banda para esse tipo de registro deve-se, segundo Cazes (1998, p. 39), à potência sonora da mesma, superando a precariedade da gravação por esse sistema que exigia considerável volume. Além da citada precariedade havia um outro detalhe bastante singular nas músicas gravadas nessa época, como vemos em uma afirmação de Souza (1983, p. 32) no livro *Patápio Silva: músico erudito ou popular?* que incluíam um curioso e depois já esperado anúncio pelos ouvintes, tornando-se até algo integrante, marcante, bastante peculiar nesse primórdio das chapas aqui gravadas, deixando assim todos cientes da música executada, seu compositor e principalmente o intérprete:

[...] realmente era um acontecimento gravar uma “chapa”. Nada mais característico para quem já escutou uma gravação destes tempos o grito do locutor anunciando em meio aos chiados: “*Serenata de Braga*, solo executado por Patápio Silva para Casa Edison do Rio de Janeiro”. (SOUZA, 1983, p. 32).

Então contou-se com o grupo liderado por Anacleto, que produziu som suficiente para uma boa gravação. “E já que iria ser uma banda, que fosse a melhor do Rio de Janeiro”, afirma Cazes (1998, p. 39). Salientando que o maior número das músicas gravadas era de autoria do próprio maestro, como a polca *Lydia*, o tango *Os Boêmios* e a *schottisch Benzinho*. Ricamente ainda contendo peças de Carlos Gomes, precisamente sendo uma seleção de temas da ópera *I Guarany*. A presença do compositor erudito deve-se à conhecida admiração que o mesmo nutria e já havia publicamente expressado por Anacleto (CAZES, 1998, p. 39). Não tirando, claro, o mérito e a força que a música de Carlos Gomes já lograva, pois foi um músico (em vida) reconhecido internacionalmente, sendo a sua obra executada em vários palcos do mundo, nos mais importantes e notáveis centros culturais da época.

---

<sup>109</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p. 496)

Fazem parte também do primeiro lustro os discos da Odeon Record, série 10 000, selo amarelo, assim como são pelo mesmo selo os da numeração 40 000, onde aparece a figura genial do flautista Patápio Silva, um dos nossos mais celebrados músicos, pela técnica que possuía e por ter deixado lindas obras, consideradas de elevado nível técnico. Nascido na Vila de Itacoara, Estado do Rio, no dia 22 de outubro de 1881. Assinou contrato com Figner em 1901, sendo as gravações comercializadas no ano de 1903. Gravou as seguintes músicas: *Amor perdido*, *Variações de flauta*, *Serenata de Amor*, *Primeiro Amor*, de sua autoria (valsa ainda hoje bastante presente no repertório da flauta tendo ela um caráter virtuosístico), dois *Noturnos* para flauta e piano, entre outras peças populares e eruditas, como atesta Souza (1983, p.32). Mostrando toda a desenvoltura e ecletismo de um dos maiores vultos da nossa música de concerto e de rua. Sabendo-se que logo depois da morte do músico (em 1907, sobre a causa há diferentes versões), a casa vendera suas músicas como nunca. Casa essa que contava com uma banda própria, tendo realizado as primeiras gravações, como a primeira orquestra de estúdio e integrada por músicos que também faziam parte da BBB (Banda do Corpo de Bombeiros), como afirma Cazes (1998, p. 39). Ouvindo os registros percebe-se a inferioridade dos arranjos se comparados aos de Anacleto. Sendo ela responsável por uma gravação do Hino Nacional Brasileiro, bastante peculiar por um simples detalhe de caráter deveras patriótico; depois da execução do hino inteiro, há um intervalo e em seguida se ouve: “Viva o Brasil!”; à essa exclamação um coro energicamente responde: “Viva!”. Terminando assim, pois a música não se repete (CAZES, 1998, p. 40).

Estava assim então dividido o repertório contando com dobrados, marchas cívicas, *schottische*, valsas, quadrilhas e as tão queridas e empolgantes polcas, e também transcrições para banda de trechos de óperas e operetas.

É inaugurada então a fase mecânica que se estende de 1902 a 1927, na qual “o registro sonoro mecânico acontecia a partir de um cone de metal que tinha em sua extremidade um diafragma. Este comandava a agulha que cavava os sulcos na cera” (CAZES, 1998, p. 39). Nessa fase foram produzidos cerca de 7.000 discos, sendo esses em sua grande maioria lançados pela Casa Edison. Já no ano de 1913, é instalada no Rio de Janeiro a Fábrica de Discos Odeon, daí então Fred Figner passa a prensar suas chapas no Brasil (SANTOS, et al, 1982, p. 11).

#### 4.1 DISCOGRAFIA

E já na década de 1920, Luiz Americano entra nos estúdios da Odeon para realizar os seus primeiros registros fonográficos, ainda na referida fase mecânica, mesmo que próximo ao final dessa fase, participando com destaque desde então, mostrando assim o domínio que já possuía do clarinete e saxofone. Evidenciando a técnica apurada e timbres peculiares que ficariam marcados por grande parte na sua notável e abrangente produção, seja como compositor interpretando suas peças e principalmente solista em diversas participações todas memoráveis, deixando a sua inconfundível marca de excelente instrumentista em um período tão fértil da produção musical brasileira.

O samba descia o morro e o choro firmava-se como gênero musical instrumental urbano graças às contribuições (entre tantas outras dadas por grandes mestres) do velho Pixinguinha que, segundo Cazes (1998, p. 56): “aglutinou ideias e deu ao choro uma forma musical definida. Sob a luz da sua genialidade, o choro ganhou ritmo, graça, calor.” Ideias que se traduziram em som pela sua flauta de ébano nas suas habilidosas mãos, encantando a todos, sendo sem sombra de dúvidas um pilar da nossa música. Obviamente, também Luiz Americano deu a sua singular contribuição por suas interpretações e composições para o cenário do choro.

Graças a um valoroso trabalho publicado pela FUNARTE em 1982, com a autoria de Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M.A. de Azevedo (Nirez), intitulado *Discografia brasileira 78rpm*, em cinco volumes nos quais estão relacionadas as gravações feitas no Brasil entre os anos de 1902 a 1964 (Vol. 1 – 1902 a 1927, Vol. 2 – 1927 a 1943, Vol. 3 – 1941 a 1958, Vol. 4 – 1950 a 1964, Vol. 5 – 1955 a 1964), registrando 62 anos de música, bastante detalhadas, com número de disco e de matriz, intérpretes, nome das músicas e seus compositores e na grande maioria constam também datas de gravação e lançamento, é que será possível fazer o levantamento das gravações realizadas por Luiz Americano, além claro, das datas e autoria das músicas. Sendo de indispensável importância para a memória desse grande personagem da música brasileira.

Na introdução do Volume 1, os autores Alcino, Gracio, Jairo e Nirez, relatam a trajetória da pesquisa que foi realizada separadamente, até que, em 1975, no 1º encontro

de Pesquisadores da Música Popular, sediado na capital paranaense, Curitiba, foi apresentada a importância em fazer “um levantamento da discografia brasileira”. Mesmo julgando-se incapazes deram sequência a trabalhosa incumbência. Sabendo que uma pesquisa nessa proporção não inicia-se “de uma hora para outra”, e assim não o foi, contaram com registros feitos por Almirante (como era conhecido o cantor, radialista e musicólogo carioca Henrique Foréis Domingues<sup>110</sup>) na década de 1930, que anotava o número do disco, repertório, gênero e data de lançamento; com os de Nirez (em Fortaleza) iniciados em 1956; bem como os de Gracio (Natal) e Alcino (Taubaté) e com os de Jairo do Rio de Janeiro que iria, por fim, integrar-se ao grupo em 1973, e a colaboração de dezenas de pessoas que disponibilizaram para consulta seus arquivos e discotecas<sup>111</sup>. Com essa turma formada por pesquisadores de longa data, debruçados sobre um tema tão vasto e apaixonante, resultou por fim o catálogo, com os itens todos definidos: número do disco, repertório, gênero, número da matriz, intérprete(s), autor(es), data da gravação e data de lançamento.

É curioso observar ainda na introdução a preocupação dos autores em deixar bem claro que com o trabalho já publicado não se há “pretensão de apresentar um livro sem falhas, o que seria uma utopia, considerando a quantidades de dados anotados e as dificuldades da pesquisa” (SANTOS, et al, 1982, p. 1). Deram em números, considerados “gigantescos” a quantidade de informações sobre as gravações registradas: 500.000 (quinhentas mil), para essas dão uma margem de 1% de erro, somando assim 5.000 (cinco mil). Sendo o catálogo inicialmente (primeira edição) um levantamento, sujeito às alterações, visto tratar-se de um tema dessa magnitude, onde as fontes nem sempre estão corretas, se foram registradas com cuidado, tornando-as fidedignas informações, levando também em consideração o período compreendido (primeira metade do século XX e início da segunda). Deixando sempre o espaço para as sugestões que acarretam em melhoramento de um trabalho de pesquisa dessa proporção.

---

<sup>110</sup> Ver: Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 20).

<sup>111</sup> Listam nomes de muitos desses contribuintes, que são eles em sua maioria do Rio de Janeiro ou São Paulo, listados nas páginas 9 e 10 do volume nº 1.

Dito tudo isso, compreende-se o nível de responsabilidade dos autores em lidarem com o assunto, citando nomes de dezenas de cantores e/ou compositores que marcaram a história da nossa música como: Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Donga, Francisco Alves, Orlando Silva, Lamartine Babo, Bonfiglio de Oliveira, Noel Rosa, Dalva de Oliveira, Carmen Miranda e outros tantos, entre eles o também notável Luís Americano, fazendo assim um desfile de grandes personalidades artísticas formadoras do nosso canto e toque.

Registram para a memória da música brasileira essa grande relação das gravações, desde a fase mecânica (acima citada) à era da elétrica, inaugurada no Brasil pela Odeon em 1927 (SANTOS, et al., 1982, p. 2). Essa nova fase foi muito importante para “um novo jeito” de gravar música no Brasil, bem apresentada no livro *Música popular – um tema em debate* do crítico de música e pesquisador José Ramos Tinhorão, que assim escreve sobre o período: “[...] quando a gravação elétrica, a partir de 1929, tornou o disco mais perfeito e, portanto mais comercial, o interesse da conquista do mercado levou as fábricas gravadoras a contratar os serviços de bons músicos para dirigir os seus setores artísticos” (TINHORÃO, 1969, apud. BARBOSA; DEVOS, p. 35). Informação bastante relevante e verídica sabendo-se o grande número de músicos e maestros contratados nessa época pelas rádios.

Foram retiradas desse precioso catálogo as informações acerca das gravações feitas por Luiz Americano no período que compreende mais ou menos - pois não há registro de datas nas primeiras gravações -, dos idos anos de 1922 ao final da década de 1950. Também fazendo menções de outros registros delas ou outras músicas por diferentes intérpretes, com muitos dos quais Americano estabeleceu relações além-trabalho, a exemplo de Radamés Gnattali, Pixinguinha, assim por diante, sempre à guisa de maiores informações, para uma melhor localização do personagem pesquisado. Afinal, é sabido que no mesmo ambiente da rádio conviviam lado a lado figuras da maior importância artística<sup>112</sup> da época e obviamente da atualidade – visto a perpetuação e riqueza das suas obras para o cancioneiro. Necessário, então, se fez um apanhado minucioso nos livros biográficos visando melhor

---

<sup>112</sup> Sendo necessária para o fim de maiores detalhes biográficos consultas ao Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira e à *Enciclopédia da Música Brasileira*.

exemplificar, para entender o contexto onde esteve inserido esse músico – Luiz Americano –, na produção fonográfica do início do século XX.

Feita a introdução sobre o catálogo, faz-se agora a relação comentada das gravações propriamente ditas, utilizando os cinco volumes, nos quais constam o nome do músico e compositor Luís Americano como solista, as demais feitas nos diversos grupos que participou serão apresentadas quando falar-se sobre eles, sua formação e discografia e também os registros como acompanhante dos mais famosos cantores da época. Sendo apresentadas em sua grande maioria com datas de gravação e lançamento.

O volume 1 na página 247 da *Discografia brasileira* já apresenta um Luiz Americano solista, com registros sem data dos maxixes<sup>113</sup> *Coração que bate... bate* de Francisco José Freire Júnior<sup>114</sup> (RJ 1881 – RJ 1956), interpretada ao clarinete, *Gozando a vida*, onde aparece o seu nome (no catálogo) pela primeira vez como compositor<sup>115</sup>, *Nacionalista* de Júlio Casado, *Me deixa donzela*, segunda composição sua gravada, sendo essas três tocadas ao saxofone e *Tico-tico*<sup>116</sup>, também de sua autoria, interpretada ao clarinete. São esses os números dos discos; 122907, 122908, 122910, 122911, 122913. Esses são as gravações (volume 1) nas quais Luiz aparece como solista, sendo todas elas, como descrito, do gênero Maxixe.

Partindo para o vol. 2, já nas primeiras páginas (4, 6 e 7), encontramos os registros da valsa *Leda* e dos choros *Sentimento* (disco nº 10.051), *Calamitoso* e *Muito me cantas* (disco nº 10.052), todas de sua autoria, dessa vez só usando o saxofone como instrumento solo, lançadas em novembro de 1927. Em disco de número 10.079, com lançamento em dezembro do mesmo ano, grava também ao saxofone no lado A *Na maciota*, polca de sua autoria e no B o maxixe *Desordeiro*, do já citado Freire Jr.

---

<sup>113</sup> Sobre o gênero Maxixe ver *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989, p. 317 a 326).

<sup>114</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 305).

<sup>115</sup> Tarefa pela qual também torna-se conhecido e praticante por toda a vida artística, além claro, das suas competentíssimas atuações como solista.

<sup>116</sup> Não confundir com o choro “Tico-tico no fubá”, do compositor e instrumentista paulistano Zequinha de Abreu, composto por volta de 1917, mas só editado com esse título em 1930 e com letra escrita em 1931 por Eurico Barreiros, só gravada em 1942 por Ademilde Fonseca (*Enciclopédia da Música Brasileira*, 1998, p. 5).



Na página 7, encontra-se o registro do disco de número 10.108 com uma peculiaridade; divide-o com o bandolinista João Martins, interpretando ambas peças de outros autores, lançado em janeiro de 1928. No lado A gravou Luís o *fox-Trot Saxofone*, de Rudy Wiedorft, não sendo necessário dizer qual instrumento utilizou. No B agora o bandolim com o choro *Que ursada*, do compositor Caninha (pseudônimo de José Luiz de Moraes), importante personagem na história da música popular porque, além de ter frequentado as casas das tias baianas da Cidade Nova, inclusive a de Tia Ciata, onde os sambistas se encontravam periodicamente, foi na década de 1920 principal rival do compositor Sinhô (pseudônimo de José Barbosa da Silva<sup>117</sup>), na disputa pelo título de “Rei do Samba”<sup>118</sup>.

Em março de 1929, o lançamento de outro disco (nº 10.347) em parceria, dessa vez com o trompetista D. Guimarães, que para o lado A executa o choro *Verinha*, autoria de Dermeval Neto e o saxofone de Luiz com *Linda Erika*, de sua autoria. Em abril do mesmo ano, lança o disco de nº 10 362, com duas composições suas, os choros *Dindinha* tocado ao clarinete e *Lisses*, com o sax. No disco de número 10. 889, sem data de lançamento, grava também com o saxofone o seu belo choro *Eu te quero bem* e com o clarinete a valsa *Melodia de um olhar*.

No mês de novembro do ano de 1932, é lançado o disco de número 10.920, no qual o já conhecido saxofone de Luiz executa o choro *Assim mesmo* e a sentimental valsa *Ao luar*, que recebeu no mesmo ano letra de Sérgio Brito, sendo gravada em maio do referido ano pelo cantor e compositor mineiro Castro Barbosa<sup>119</sup>, tendo sido lançada em junho de 1933, num disco onde registrou outra valsa, sendo essa no lado B, *Cantiga de Amor*, composição de João de Barros<sup>120</sup>.

Em setembro de 1933, grava de sua autoria o choro *Luís Americano de passagem pela Arábia* (obra bastante executada nas rodas atuais) Na gravação, o regional acompanhante junto com o solista fazem uma introdução evocando à música dessa civilização, usando a

---

<sup>117</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 701).

<sup>118</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 146).

<sup>119</sup> O registro dessa gravação encontra-se no catálogo *Discografia brasileira 78rpm* (1982, p. 75).

<sup>120</sup> Pseudônimo adotado pelo compositor carioca Carlos Alberto Ferreira Braga, para evitar constrangimentos familiares, também conhecido entre os amigos por Braguinha, o qual se tornou popular no meio musical, principalmente por ter colocado letra no choro “Carinhoso” de Pixinguinha.

escala menor harmônica e melódica, criando toda uma ambientação, assim dando a impressão de que se irá tocar uma música de outro povo, com cultura totalmente contrastante à do Brasil, quando logo após percebe-se a brasilidade com o ritmo característico do choro e sua inconfundível instrumentação e Luiz mostrando um sopro firme, porém com bastante suavidade de som, domínio de fraseado, onde a respiração é colocada em momentos exatos, sem “quebrar” a melodia, controlando também o vibrato, que não é excessivo.



Foto do disco 11075, que traz no lado A o choro *Luiz Americano de passagem pela Arábia* e no B a valsa *Léa*.<sup>121</sup> Também nota-se no detalhe que foi gravado com o grupo do compositor: “Luiz Americano e a sua caravana”.

No lado B, outra composição, a valsa *Léa*, gravada em outubro do mesmo ano, sendo o disco de número 11.075, lançado em março de 1934. Nesse mesmo mês e ano grava o seu

---

<sup>121</sup> Imagem disponível no site: <[www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/1891](http://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/1891)>. Acesso em: 07 fev. 2018.

choro *Atraente*<sup>122</sup>, parceria com J. Mesquita e a valsa *Virginia*, de Francisco Scarambone, sendo o disco de número 11.140, lançado em agosto também de 1934.

Aos oito dias de dezembro de 1934, grava mais uma composição sua: *Luiz Americano no Lido*. Quase um mês depois em sete de janeiro de 1935, foi a vez da valsa *Natália*, do pianista e compositor paulista Vadico (pseudônimo de Osvaldo Gogliano), ambas ao saxofone, sendo esse o disco de nº 11.212, lançado em abril de 1935, em que registrou no lado B o nome desse conhecido personagem da música popular, principalmente por ter sido parceiro do ilustre Noel Rosa<sup>123</sup> (este sempre colocando versos em suas melodias)<sup>124</sup> em célebres músicas como; *Feitio de Oração*, interpretada por Francisco Alves e Castro Barbosa (1933), *Feitiço da Vila*, entre outras, destacando-se essas por terem feito parte da antológica polêmica musical entre Noel e Wilson Baptista, “em torno da figura do sambista malandro”, em que cada um defendia seu reduto e ponto de vista acerca de boemia e postura do boêmio<sup>125</sup>.

Passados dois meses desde o último lançamento, no dia seis de junho do mesmo ano grava o disco de número 11.236, não incluindo composições suas, mas contendo em ambos os lados músicas do pianista, cantor e compositor Vicente Paiva [18/4/1908 São Paulo – 18/2/1964 Rio de Janeiro]<sup>126</sup>, foram o choro *Saxofone etc...* e a valsa *Marina*. Curiosamente o disco foi às vendas um mês depois de gravado, levando em consideração que muitas das vezes passava-se um bom tempo para isso acontecer, é realmente algo merecedor de destaque. O choro *Seu Brabosa* e a valsa *Baby*, ambas também de Vicente Paiva, formam

---

<sup>122</sup> Esse choro tem o mesmo nome da polca “Atraente”, composta por Chiquinha Gonzaga, em 1887, ao piano, de improviso quando tocava durante uma festa dada em homenagem ao compositor, professor e regente Henrique Alves de Mesquita, que na ocasião recebia do governo português a Comenda de São Tiago. Publicada pelo Estabelecimento Planos e Músicas, de Artur Napoleão e Leopoldo Miguez, obteve grande sucesso popular, recebendo posteriormente letra anônima, a mesma fazia referências ofensivas ao estilo de vida da compositora (*Enciclopédia da Música Brasileira*, 1998, p. 341). Salientando assim, tratar-se de obras bastante distintas.

<sup>123</sup> “[...] foi compositor porque era capaz de decompor e dizer a razão dos elementos que punha em suas composições. Não era um desses ‘com jeito pra coisa’ que, às vezes, e muitas, são felizes nas suas produções” (EFEGÊ, 2007, p. 19).

<sup>124</sup> A parceria ainda rendeu outros clássicos como os destacados “Pra que mentir”, “Cem mil réis” e “Conversa de Botequim”, gravadas pelo poeta da vila, tendo esta última recebido anos depois uma interpretação memorável de Dolores Duran.

<sup>125</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 85).

<sup>126</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 561) e *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p. 602).

mais um disco dedicado exclusivamente ao compositor, o de número 11.358, sendo a data de gravação das duas faixas o dia 16 de abril de 1936, com lançamento em junho do mesmo ano.

Algumas semelhanças entre os dois discos precisam ser observadas: primeiro o fato de não haver em ambos composições de Luiz, pois o mesmo sempre colocou-as, quando não nos dois lados, mas frequentemente em um; segundo ponto semelhante é de ter sido dedicados inteiramente ao mesmo compositor, seguindo ainda uma mesma ordem; no A um choro e no B uma valsa e fechando as “coincidências” foram todas as quatro músicas tocadas com o saxofone, tornando esses discos um marco em sua discografia.

Ao som do clarinete, principia o disco de número 11.385, tocando a sua valsa *Iolanda Pereira*, depois o choro *Luiz Americano na PRE-3*, agora ao sax. Gravando no dia 28 maio de 1936, lançado em setembro do mesmo ano. Logo em outubro, mais uma vez nos estúdios para um disco (nº 11. 459) que, ao contrário do anterior, não contém nenhuma composição sua, mas de outro grande nome já por ele gravado: Luperce Miranda. Deste, o choro *Alma do Norte*, nome dado ao grupo formado pelo bandolinista<sup>127</sup> em 1929. No citado choro, percebe-se nitidamente a influência da música nordestina, tanto na melodia quanto no acompanhamento, aproximando-se de ritmos como o baião e xaxado, não sendo isso de se estranhar, devido ao fato de ser Luperce pernambucano e ter tido vivência entre os cantadores do sertão. E no lado B trazendo da dupla de compositores, formada por Getúlio Marinho e J. Bastos Filho, a valsa *Teu olhar*, uma bela melodia, onde o solista faz suaves, porém notáveis mudanças de andamento, e utilizando em alguns trechos um bem preciso *staccato*, sendo lançado em abril de 1937. Mesmo ainda antes do lançamento do disco citado anteriormente, realizou o de número 11.504, no dia 18 de fevereiro, também este não contendo peças de sua autoria. Trazia a valsa *Melodia de amor* e o choro *Luiz Americano em Cabo Frio*, ambas de Francisco Scarambone, tendo sido lançado em agosto do referido ano. Foram todas as faixas dos dois discos executas ao saxofone.

O clarinete volta a ser ouvido na rumba<sup>128</sup> *Meu Brasil* e no choro *O pandeiro do João da Baiana*, sendo as duas composições de Luiz, tendo gravado no dia 13 de outubro de 1937,

---

<sup>127</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 485).

<sup>128</sup> “Dança cubana em compasso binário, com influência africana” (ANDRADE, 1989, p. 447).

para lançamento em abril de 1938, registrado com o número 11.583. Em dez de junho de 1937, mais um disco (nº 11.639), o terceiro exclusivamente com músicas do compositor Vicente Paiva, seguindo a mesma seleção de gêneros contida nos dois anteriores com obras suas; uma valsa, *Como é bom viver* e um choro *Um chorinho na Urca*, sendo novamente (estranho?) tocados com o saxofone, tendo sido lançado mais de um ano depois, em setembro de 1938.

Dessa vez, no disco de número 11.717, também em setembro de 1938, no dia seis, grava com o mesmo instrumento (sax), mais uma valsa e um choro, agora do compositor e letrista cearense José de Sá Róris: são respectivamente *Francis* e *Pisando em brasas*. Tendo o mesmo lançamento em maio de 1939. Com essas duas peças que demonstram a musicalidade desse compositor, que fez muito sucesso no Rio de Janeiro, principalmente por conta das suas marchas de carnaval, como, por exemplo, *Periquitinho verde* e *Arca de Noé*, além de suas valsas e sambas interpretados por grandes nomes da época de ouro do rádio, como Carmem Miranda, Dircinha Baptista, Francisco Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, entre outros.<sup>129</sup>

Grava, em 11 abril de 1939, mais um dos seus choros que se tornaram clássicos, o *Intrigas no Boteco do Padilha*. E no lado B, também de sua autoria, a valsa *Verdade*, tocando respectivamente clarinete e saxofone. No mesmo dia, gravou também *Sentimento*, valsa de Eduardo Silva e Lamartine Silva, e mais um choro seu, *Tigre na Lapa*. Esse último, bastante executado ainda hoje nas rodas de choro, tendo recebido várias interpretações. Esses quatro registros formam os discos de número 11.836 e 11.900, ambos lançados em setembro de 1940.

Voltando alguns anos, mais precisamente, em setembro de 1931, Luiz Americano grava pela Victor, um disco com duas composições autorais, o choro *Numa Seresta*, em uma interpretação belíssima, para uma melodia bastante nostálgica. E a valsa *Soluços*, tocadas com o saxofone, sendo o disco de número 33476. Lançado no mesmo ano, a 28 de março de 1934, pela mesma gravadora, o disco de número 33803, contendo mais duas peças de sua autoria, a valsa *Valina* e o choro *Dancing Avenida*.

---

<sup>129</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira, p. 646.

Do grande violonista e compositor Laurindo de Almeida, grava o choro *Pensando em você* e a valsa *Uma lembrança, uma saudade*, no dia três de junho de 1939. Mostrando um pouco desse compositor e instrumentista tão conhecido (também internacionalmente), em duas lindas peças, que Luiz Americano registra em um disco a ele dedicado. Não sendo esse o único, pois, ainda no mesmo ano grava a valsa *Doce mentira* e o choro *Última lágrima*, do mesmo compositor, tendo sido lançados respectivamente, em agosto e outubro de 1939.

Em disco de número 34649, no dia 11 de julho de 1940, grava o choro *Caboclo brasileiro* de Luperce Miranda e a valsa *Denice* do Sá Róris (ambos compositores já haviam sido gravados por Luiz, na Odeon). Passados dois anos, em 1942, mais um disco (nº 34965, lançado no mesmo ano) contendo um choro e uma valsa; *Dancing Brasil* de José Lemos e Jorge de Almeida e *Mulher triste*, de Álvaro Paiva.

Pela gravadora *Parlophon*, um disco autoral, com a valsa *Minha última ilusão* e o choro *Tocando pra você*, interpretadas no clarinete. Não há registro da data de gravação e lançamento, mas levando em conta o lançamento de discos anteriores, pode-se localizar esse no ano de 1931, encerrando assim, os registros de suas gravações no volume dois da coletânea.

Listando as músicas presentes no volume três, começa-se pelo disco número 12.133, na Odeon, no qual Luiz principia com uma valsa de Donga, *Vertigem*, e um choro de sua autoria, o *Sossega Juca*, gravado em abril de 1940 e, segundo consta no catálogo, só foi lançado em março de 1944. No mesmo mês (abril de 1940), mais um disco (nº 12.429), agora interpretando um choro do saxofonista Pascoal de Barros, *Relembrando*, autor do célebre *Teclas pretas*, choro virtuosístico, onde evidencia a influência do *jazz*, que teve com Zé Bodega<sup>130</sup> magistral interpretação. E uma valsa, *Lila*, de Celso Macedo.

Aos 27 de janeiro<sup>131</sup> de 1950, grava dois choros, um de sua autoria, *Recordando os velhos tempos* e outro do Donga, *Cuidado com aquilo, hein!*, neste último divide a gravação

---

<sup>130</sup> Pernambucano de Limoeiro, foi integrante da Orquestra Tabajara, a mesma dirigida por seu irmão, o maestro, compositor e arranjador Severino Araújo. É considerado o maior sax-tenor na música brasileira de todos os tempos. (CAZES, 1998, p. 120).

<sup>131</sup> Há uma curiosidade sobre essa data, é que nela comemora-se o aniversário de três grandes compositores: Wolfgang Amadeus Mozart, Radamés Gnattali e Waldir Azevedo. Sendo assim, segundo Cazes (1998); um dia de importância especial para a música.

tocando saxofone e depois clarinete, mostrando o seu bom desempenho em ambos instrumentos, numa época em que se gravava tudo ao vivo, sem cortes. Ainda em 1950, outro disco (nº 13.050), com o choro *Sabiá feiticeiro*, da compositora e instrumentista Lina Pesce<sup>132</sup>, e *No Grajaú Tênis Clube*, de sua autoria. Lançado no mesmo ano, no qual grava em dezembro o choro *Silvestre*, de Alex e *Chorinho do Pacaembu* em parceria com Ubirajara Santos, com lançamento em maio de 1951. E no disco 13.181, também pela Odeon, no dia 14 de julho de 1949, Luiz Americano registra mais dois choros seus, *Choro da minha terra* e *Artigo do dia*, esse lançado dois anos depois, em outubro de 1951.

Pela gravadora Continental, divide um disco que foi às lojas em maio de 1945 com o compositor e instrumentista João Pereira Filho<sup>133</sup> [22/09/1914 Rio de Janeiro RJ – 12/12/1986 id.], o qual tocou de sua autoria o *Edinho no choro* e o no lado B, Luiz interpreta a valsa *Sonho*, de Valdemar de Abreu [1907 Rio de Janeiro RJ – 1991 id.]<sup>134</sup>, que aos sete anos recebeu o apelido de Dunga e assim ficou conhecido no meio musical, autor do sambacção *Conceição* (c/Jair Amorim), que fez enorme sucesso na voz marcante e aveludada de Cauby Peixoto.

Em abril de 1948, mais um disco autoral com o choro fandango *A clarineta do Garapa* e o choro-polca *Um baile na Covanca*, tocados no clarinete, lançado dois meses depois, em junho do referido ano. Ainda em abril, outro disco, mas com composições de outros autores, como a valsa *Zaira*, de Dunga e o choro *Dionéia*, de Roberto Martins<sup>135</sup>, dessa vez com o saxofone. Exatamente um ano depois, em abril de 1949 se deu o lançamento.

---

<sup>132</sup> Magdalena Pesce Vitale nasceu em São Paulo aos 26 de janeiro de 1913, filha do maestro italiano Giacomo Pesce, que lhe deu as primeiras lições de música. Sendo importante compositora de choro, um gênero predominantemente masculino, mas que ela conseguiu conquistar fama e prestígio por meio de sua valiosa obra. O sucesso de “Bem-te-vi atrevido”, inspirou-a a compor outros choros com nomes de pássaros: “Pintassilgo apaixonado”, “Corruíra saltitante”, “Tangará na dança”, “Canarinho gracioso” e o acima citado “Sabiá feiticeiro”. (*Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*, 1998, p. 623).

<sup>133</sup> Violonista, cavaquinista, bandolinista e compositor. Em 1929 compôs a primeira música, o solo para violão “Variações sobre cateretê”. Teve músicas gravadas por grandes intérpretes como: Francisco Alves, Dircinha Baptista, entre outros. (ALBIN, 2006, p. 581).

<sup>134</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 248).

<sup>135</sup> Compositor, nasceu no Rio de Janeiro em 29 de janeiro de 1909. Filho de um pianista, começou a compor por volta dos 15 anos. “Justiça” foi o seu primeiro samba, em 1929. Ao longo da carreira obteve grande sucesso com suas composições, principalmente sambas, marchas carnavalescas, valsas e foxs. Teve em Francisco Alves, Carlos Galhardo, Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Silvio Caldas seus principais intérpretes. (ALBIN, 2006, p. 456).

No volume três da coletânea, apresenta Luiz pela gravadora Todamérica, no dia sete de abril de 1953, gravando dois discos, no primeiro o choro *Saxofone, por que choras?* fazendo com esse enorme sucesso, em uma magnífica interpretação, a ponto de lhe atribuírem muitas vezes a autoria do choro, mas na verdade é do compositor paraibano Severino Rangel de Carvalho<sup>136</sup>, conhecido por Ratinho, originalmente gravado por ele em 1930. Foi o principal divulgador do instrumento sax-soprano na música popular brasileira, mesmo não sendo o primeiro a fazer uso do mesmo, segundo atesta Cazes (1998, p. 65). No lado B a sua valsa *Lágrimas de virgem*, encerrando com essa o primeiro. No segundo, sendo esse ao clarinete, a valsa *Aurora* do compositor Zequinha de Abreu, finalizando com um choro de sua autoria, *É do que há*. Foram os dois discos lançados em junho de 1953. Quase um ano depois, em 11 de maio de 1954, grava ao clarinete duas composições registradas no nome de Érica Rego, a valsa *Minha lágrima* e o choro *Sorriso de cristal*, lançado em agosto do referido ano. No sax-alto em disco de número 5551, no dia 12 de maio de 1955, mais uma composição de Érica Rego, *A dança do calango*<sup>137</sup> e, dos Irmãos Orlando o samba *Macumbeiro*. Lançado em agosto do mesmo ano, o choro *Na sombra do boi* é mais um registrado em nome de Érica Rego, gravado ao sax e, no lado B, com o clarinete a valsa *Moto-contínuo* de Alex, sendo esse disco e o anterior gravados no mesmo dia, 12 de maio. Porém, lançado em data diferente, em setembro, mas também de 1955.

Fevereiro de 1956, no dia sete, faz mais um disco também exclusivo com músicas que foram registradas no nome de Érica Rego, sendo, *Seu Luiz no baião*, no clarinete e o choro *Macaco é Cipriano*, com o sax. Não há data de lançamento, porém observando os discos gravados no mesmo período, pode-se localizar entre abril e outubro do ano de 1956. Semelhantemente acontece com o disco número 5621, sendo como o anterior gravado no mesmo dia e contendo mais duas composições registradas no nome de Érica Rego, os choros *Chovendo coco* e *Pé de louça*. Utilizou, respectivamente, clarinete e saxofone, da mesma maneira e ordem que fez no anterior. Igualmente, sem data de lançamento. Com esse, encerra os seus registros no volume quatro da coletânea.

---

<sup>136</sup> Nascido em 1896, em Itabaiana, na Paraíba, foi grande compositor de choros, valsas e frevos, tendo formado em 1927 a mais famosa dupla caipira com Jararaca, mostrando canções sertanejas, cocos e emboladas, intercalando números humorísticos com solos de sax. (CAZES, 1998, p. 65).

<sup>137</sup> Calango é uma dança de origem africana com “rodopios, requebros e desengonços (...)”. (Lira, M. Música popular brasileira, *Jornal do Brasil*, 1 de janeiro de 1938, apud. ANDRADE, 1989, p. 82)



Interessante observar que nesses últimos discos de Luiz Americano pelas gravadoras Continental e Todamérica eram, desde a gravação até as vendas, lançados com maior brevidade. Para isso, leva-se em consideração o maior desenvolvimento no sistema das gravadoras e consequentemente maior celeridade no processo de mixagem dos *Lps 78 rpm*, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. É pois, no final dos anos de 1950, mais precisamente no ano de 1956, que ele faz os seus últimos registros como solista. Portanto, no volume cinco da coletânea, que começa os registros justamente a partir desse ano, seu nome aparece unicamente como compositor, quando teve algumas de suas mais conhecidas peças regravadas por outros nomes do choro, afirmando assim mais e mais a sua importância no cenário instrumental, principalmente do gênero choro, que teve sua maior participação como compositor e intérprete. Sem esquecer, claro, o Luiz Americano solista em diversas participações, acompanhando os grandes cantores da era do rádio, nas diversas orquestras que participou como integrante e de outras como dirigente. Formando uma atuação digna de respeito e admiração.

Foi um período muito fértil da nossa música popular, que nos deixou inúmeros registros de grandes compositores e intérpretes, consagrados por uma obra sólida, a qual muito influenciou e influencia inúmeros nomes do nosso cancioneiro de ontem e de hoje, assim como também há de perdurar sendo referência mais que válida para todos que se aventurarem nos caminhos da cultura popular brasileira, de modo especial na música desta nação artisticamente tão rica.

#### 4.2 RELAÇÃO DAS MÚSICAS

Depois dessa discografia comentada, intercalada por diversas informações sobre compositores e obra, para uma melhor contextualização, agora, segue abaixo uma tabela com as músicas gravadas por Luiz Americano, tornando assim mais fácil a localização. Tomando como referência principal a mesma coletânea, do volume um ao quatro.

## GRAVADORA: ODEON

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
122907	<i>Coração que bate, bate...</i>	Maxixe	Freire Júnior	S/ data	S/data
122908	<i>Gozando a vida</i>	Maxixe	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	S/ data
122910	<i>Nacionalista</i>	Maxixe	Júlio Casado	S/ data	S/ data
122911	<i>Me deixe, donzela</i>	Maxixe	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	S/ data
122913	<i>Tico-tico</i>	Maxixe	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	S/ data
10.051	A – <i>Leda</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	NOV/1927
	B – <i>Sentimento</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	
10.052	A – <i>Calamitoso</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	NOV/1927
	B – <i>Muito me cantas</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	
10.079	A – <i>Na maciote</i>	Polca	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	DEZ/1927
	B – <i>Desordeiro</i>	Maxixe	Freire Júnior	S/ data	
10.108	A – <i>Saxofone</i>	<i>Fox-Trot</i>	Rudy Wiedorft	S/ data	JAN/1928
10.347	B – <i>Linda Érica</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	MAR/1929
10.362	A – <i>Dindinha</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	ABR/1929
	B – <i>Lisses</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	S/ data	
10.797	A – <i>É do que há</i> <sup>138</sup>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	05.03.1931	S/ data
	B – <i>Lágrimas de virgem</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	05.03.1931	

---

<sup>138</sup> Em um único disco, lança dois dos seus maiores sucessos. Que seriam regravados várias vezes por outros instrumentistas.

10.889	A – <i>Eu te quero bem</i> B – <i>Melodia de um olhar</i>	Choro Valsa	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	S/ data S/ data	S/ data
10.920	A – <i>Ao luar</i> B – <i>Assim mesmo</i>	Valsa Choro	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	S/ data S/ data	NOV/1932
11.075 11.075	A – <i>Luiz Americano de passagem pela Arábia</i> B – <i>Léa</i>	Choro Valsa	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	05.09.1933 27.10.1933	MAR/1934 MAR/1934
11.140	A – <i>Atraente</i> B – <i>Virgínia</i>	Choro Valsa	<b>Luiz Americano</b> – J. Mesquita Francisco Scarambone	27.03.1934 27.03.1934	AGO/1934
11.171	A – <i>Serenata do Joá</i> B – <i>Vilma</i>	Choro Valsa	Radamés Gnattali Radamés Gnattali	24.08.1934 24.08.1934	NOV/1934
11.212	A – <i>Luiz Americano no Lido</i> B – <i>Natália</i>	Choro Valsa	<b>Luiz Americano</b> Vadico	08.12.1934 07.01.1935	ABR/1935
11.236	A – <i>Saxofone etc...</i> B – <i>Marina</i>	<i>Fox-trot</i> Valsa	Roberto Paiva Roberto Paiva	06.06.1935 06.06.1935	JUL/1935
11.358	A – <i>Seu Brabosa</i> B – <i>Baby</i>	Choro Valsa	Roberto Paiva Roberto Paiva	16.04.1936 16.04.1936	JUN/1936
11.459	A – <i>Alma do Norte</i> B – <i>Teu olhar</i>	Choro Valsa	Luperce Miranda Getúlio Marinho – J. Bastos Filho	03.10.1936 03.10.1936	ABR/1937
11.506	A – <i>Melodia de amor</i> B – <i>Luiz Americano em</i>	Valsa	Francisco Scarambone	18.02.1937	AGO/1937

	<i>Cabo Frio</i>	Choro	Francisco Scarambone	18.02.1937	
11.534	A – <i>Irmã Branca</i> <sup>139</sup> B – <i>Eu te quero bem</i>	Valsa Choro	Lauro Paiva <b>Luiz Americano</b>	10.06.1937 10.06.1937	NOV/1937
11.583	A – <i>Meu Brasil</i> B – <i>O pandeiro do João da Baiana</i>	Rumba Choro	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	13.10.1937 13.10.1937	ABR/1938
11.639	A – <i>Como é bom viver</i>	Valsa	Vicente Paiva	10.06.1937	SET/1938
11.639	B – <i>Um chorinho na Urca</i>	Choro	Vicente Paiva	10.06.1937	SET/1938
11.717	A – <i>Francis</i> B – <i>Pisando em brasas</i>	Valsa Choro	Sá Róris Sá Róris	06.09.1938 06.09.1938	MAI/1939
11.836	A – <i>Intrigas no boteco do Padilha</i> B – <i>Verdade</i>	Choro Valsa	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	11.04.1939 11.04.1939	ABR/1940
11.900	A – <i>Sentimento</i> B – <i>Tigre da Lapa</i>	Valsa Choro	Eduardo Silva – Lamartine Silva <b>Luiz Americano</b>	11.04.1939 11.04.1939	SET/1940

---

<sup>139</sup> Disco gravado pelo Trio de Saxofones Luiz Americano

GRAVADORA: **VICTOR**

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
33476	A – <i>Numa Seresta</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	07.08.1931	OUT/1931
	B – <i>Soluços</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	07.08.1931	
33804	A – <i>Valina</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	28.03.1934	JUL/1934
	B – <i>Dancing Avenida</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	28.03.1934	
34474	A – <i>Uma lembrança, uma saudade</i>	Valsa	Laurindo de Almeida	03.06.1939	AGO/1939
	B – <i>Pensando em você</i>	Choro	Laurindo de Almeida	03.06.1939	
34499	A – <i>Doce Mentira</i>	Valsa	Laurindo de Almeida	25.07.1939	OUT/1939
	B – <i>Última lágrima</i>	Choro		25.07.1939	
34649	A – <i>Caboclo brasileiro</i>	Choro	Luperce Miranda	11.07.1940	SET/1940
	B – <i>Denice</i>	Valsa	Sá Róris	11.07.1940	
34965	A – <i>Dancing Brasil</i>	Choro	Carlos Guedes – Jorge de Almeida	03.07.1942	SET/1942
34965	B – <i>Mulher triste</i>	Valsa	Álvaro Paiva	03.07.1942	SET/1942

GRAVADORA: **PARLOPHON**

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
13.367	A – <i>Minha última ilusão</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	S/data	S/data
	B – <i>Tocando pra você</i>	Choro	<b>Luiza Americano</b>	S/data	

GRAVADORA: **ODEON**

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
12.133	A – <i>Vertigem</i> B – <i>Sossega Juca</i>	Valsa Choro	Donga <b>Luiz Americano</b>	19.04.1940	S/data
12.428	A – <i>Relembrando</i> B – <i>Lila</i>	Choro Valsa	Pascoal Barros Celso Macedo	19.04.1940 29.04.1940	MAR/1940
12.998	A – <i>Recordando os velhos tempos</i> B – <i>Cuidado com aquilo, hein!</i>	Choro Choro	<b>Luiz Americano</b> Donga	27.01.1950 27.01. 1950	ABR/1950
13.050	A – <i>Sabiá feiticeiro</i> B – <i>No Grajaú Tênis Clube</i>	Choro Choro	Lina Pesce <b>Luiz Americano</b>	25.07.1950 25.07.1950	OUT/1950
13.106	A – <i>Silvestre</i> B – <i>Chorinho do Pacaembu</i>	Choro Choro	Alex <b>Luiz Americano</b>	15.12.1950 15.12.1950	MAR/1951
13.142	A – <i>Tô achando graça</i> <sup>140</sup> B – <i>Saudade de Vila Mariana</i>	Polca Valsa	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	04.04.1951 04.04.1951	JUN/1951
13.181	A – <i>Choro da minha terra</i> B – <i>Artigo do dia</i>	Choro Choro	<b>Luiz Americano</b> <b>Luiz Americano</b>	14.07.1949 14.07.1949	OUT/1951

---

<sup>140</sup> Luiz Americano (clarinete) e Sua Bandinha

## GRAVADORA: CONTINENTAL

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
15.337	B – <i>Sonho</i>	Valsa	Dunga	S/data	MAI/1945

## GRAVAÇÃO NA RÁDIO NACIONAL

S/registro	<i>Minha Lágrima</i> <sup>141</sup>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	21.03.1952	S/data
S/registro	<i>Lembrando Nazareth</i> <sup>142</sup>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	15.10.53	S/data
S/registro	<i>Luiz Americano no Lido</i> <sup>143</sup>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	05.02.1959	S/data

## GRAVADORA: TODAMÉRICA

Nº do disco	Repertório	Gênero	Autor (res)	Data da Gravação	Lançamento
TA-5297	A – <i>Saxofone, por que choras?</i>	Choro	Ratinho	07.04.1953	JUN/1953
	B – <i>Lágrimas de virgem</i>	Valsa	<b>Luiz Americano</b>	07.04.1953	
TA-5298	A – <i>Aurora</i>	Valsa	Zequinha de Abreu	07.04.1953	JUN/1953
	B – <i>É do que há</i>	Choro	<b>Luiz Americano</b>	07.04.1953	
TA-5455	A – <i>A minha lágrima</i>	Valsa	Érica Rego	11.05.1954	AGO/1954

<sup>141</sup> O registro dessa gravação está presente no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (1984, p.189), das autoras Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos. Sendo o arranjo feito pelo próprio Radamés. É preciso ressaltar que essa mesma valsa aparece em disco de número 5455, no lado A, pela gravadora Toda América com o título de *A minha lágrima*, no entanto, registrada como sendo da autoria de Érica Rego.

<sup>142</sup> Choro registrado no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (BARBOSA e DEVOS, 1984)

<sup>143</sup> Barbosa e Devos (1984, p. 180).

	B – <i>Sorriso de cristal</i>	Choro	Érica Rego	11.05.1954	
TA-5551	A – <i>A dança do calango</i>	Calango	Érica Rego	12.05.1955	AGO/1955
	B – <i>Macumbeiro</i>	Samba	Irmãos Orlando	12.05.1955	
TA-5574	A – <i>Na sombra do boi</i>	Choro	Érica Rego	12.05.1955	SET/1955
	B – <i>Moto-contínuo</i>	Valsa	Alex	12.05.1955	
TA-5609	A – <i>Tio Luiz no baião</i>	Baião	Érica Rego	07.02.1956	S/data
	B – <i>Macaco é Cipriano</i>	Choro	Érica Rego	07.02.1956	
TA-5621	A – <i>Chovendo coco</i>	Choro	Érica Rego	07.02.1956	S/data
	B – <i>Pé de louça</i>	Choro	Érica Rego	07.02.1956	

Na tabela acima, estão registradas **87** gravações realizadas por Luiz Americano desde a década de 1920 até o final dos anos 50. São 33 valsas, 48 choros, dois *fox-trot*, duas polcas, seis maxixes, uma rumba, um baião e um calango. Considerando que, dessas gravações, duas foram repetidas: *É do que há* e a valsa *Lágrimas de virgem*, que foram gravados primeiramente em 1931 e depois em 1953.

De todas as músicas gravadas por Americano (as que foram registradas no catálogo), são de sua autoria 26 choros, 11 valsas, três maxixes, duas polcas e uma rumba. Mas, claro, sabe-se que nem todas as músicas por ele gravadas foram registradas no catálogo, como o choro *Garrincha*, *Sargento Baptistaca*, *Noites em Petrópolis*, entre outros, todos de sua autoria e também uma primorosa interpretação que deu com o seu saxofone ao choro “Negrinha”, de J.B de Carvalho, ao ouvir pode-se rapidamente reconhecer o som inconfundível do seu instrumento com o seu fraseado tão singular e segura execução, um Americano, portanto, no seu auge.

Todavia, é necessário relatar o que, segundo Cazes (1998, p. 64), aconteceu com Americano: tendo passado os anos de 1930 na vanguarda do gênero, - atestando isso pelas suas antológicas gravações de choros e valsas requintadas -, “sofreu um aparente retrocesso”. Chegando aos anos de 1950 realizando gravações pela Todamérica nas quais já não apresenta uma execução segura. E suas composições sem mais transmitirem a



qualidade de outrora, sendo por isso as últimas até mesmo registradas com o nome da mulher, Érica Rego. Estão, neste caso, segundo Cazes (1998, p. 64), o choro-fandango *O clarinete do Garapa* e a polca *Um baile na Covanca*, que, ainda para o mesmo autor, nessas peças, Americano “quis dar um sabor popular-caipira e acabou fazendo apenas uma música abaixo de suas possibilidades” composicionais.

Mesmo diante disso, seria injusto não ressaltar o choro *Sorriso de Cristal*. Feito nessa época dita “decadente” do compositor, ele apresenta uma peça de uma melodia singela e encantadora, ainda hoje bastante executada. O choro está registrado também no nome de sua mulher, Érica Rego. Mas isso em nada diminui a figura do compositor e instrumentista Luiz Americano que deixou tão vasta obra, repleta de peças belíssimas.

#### 4.3 “É DO QUE HÁ” E “LÁGRIMAS DE VIRGEM”

Dono de uma discografia extensa, Luiz Americano obteve sucessos com inúmeras de suas gravações, mas com certeza o seu maior êxito se deu com o choro *É do que há* e a valsa *Lágrimas de virgem*, sendo assim, merecedoras de uma explanação acerca da sua importância. Essas duas obras representaram na vida musical do compositor uma verdadeira alavancada em sua carreira. Tornando-o ainda mais conhecido, e assim, deveras, consagrado, como solista e compositor, nessa geração tão fértil produzida no início do século XX.

O dia era 05 de março de 1931, quando, pela gravadora Odeon, Luiz em um único disco, o de número 10.737, grava suas duas maiores, mais significativas e reproduzidas peças. O célebre choro *É do que há* foi gravado pela primeira vez ao saxofone pelo próprio autor e trata-se de uma obra fundamental em sua carreira de compositor.

Concebido na estrutura mais tradicional do choro (AA BB A CC A), é feito por uma melodia bastante (pode assim dizer-se ao ouvi-lo) melancólica – em tom menor na primeira e segunda parte, sendo a última no modo maior –, apesar do ritmo um pouco acelerado, mesmo assim evidenciando nostalgia. Aproveitando largamente a extensão do instrumento, a melodia chega em notas agudas, como também na parte grave, dando assim uma ideia de

ápice, repouso e preparação para mais um auge, por ele interpretada com uma expressividade peculiar, principalmente por conta do seu controlado vibrato e sonoridade cheia (harmônicos). Deixando claro que o intérprete está amadurecido, em um dos melhores momentos de sua execução. Chegando ao ponto alto da sua excelência interpretativa, que pode ser constatada nesse disco e nos discos seguintes e nas inúmeras gravações com cantores da época, até mais ou menos o início da década de 1950.

O mesmo choro foi gravado pela segunda vez por Luiz Americano, no disco de número 5298, no dia 07 de abril de 1953, dessa vez com o clarinete, o disco trazia no lado A a valsa *Aurora* de Zequinha de Abreu. Tendo aí portando um hiato de 22 anos da primeira para a segunda gravação. Mas tendo sido amplamente executado por instrumentistas contemporâneos, além do próprio que o tocou diversas vezes ao longo de sua carreira. *É do que há*, representa um verdadeiro “carro chefe” das suas apresentações e sem sombra de dúvidas uma das músicas que o consagrou como um dos maiores e mais expressivos chorões do Brasil, devido à riqueza da sua melodia e originalidade, na já citada primorosa forma de interpretação.

\* \* \*

Existe uma história curiosa sobre esse choro que envolve um dos maiores músicos do gênero de todos os tempos: o senhor Jacob Pick Bittencourt, ou como ficou conhecido; Jacob do Bandolim. Nascido no Rio de Janeiro aos 14 de fevereiro de 1918, começou aprendendo violino, que ganhou de sua mãe aos 12 anos<sup>144</sup>, mas felizmente não se adaptou ao instrumento - chegando a arrebentar várias cordas, que enjoando do arco passou a pinicá-las com grampos de cabelo (ALBIN, 2006, p. 363). Daí veio uma sugestão conclusiva dada por uma vizinha sua:

- “Esse menino está querendo tocar é bandolim!”

---

<sup>144</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p. 391).



O jovem Jacob mostrando a elegância e seriedade que estiveram presentes em toda a sua carreira artística, evidente em sua vastíssima obra como intérprete, compositor e/ou pesquisador da música popular brasileira<sup>145</sup>.

Mediante a observação feita, bastou para que Jacob ganhasse o seu primeiro bandolim, que foi de cuia tipo napolitano, como informa Cazes (1998, p. 99). Não teve professores, foi autodidata, tentando reproduzir no instrumento trechos das melodias que ouvia sua mãe – Raquel Pick Bittencour - cantar.

Foi criado na Lapa, na rua Joaquim Silva, onde passou toda a infância e adolescência. Nesse mesmo lugar, em frente à sua casa, morava uma senhora de nome dona Valentina, que trabalhava na Victor como secretária do diretor artístico Mr. Evans. Essa casa era frequentada por grandes artistas da época, como Carmen Miranda, Patrício Teixeira<sup>146</sup>, Lamartine Babo e o personagem para Jacob mais relevante, Luiz Americano (CAZES, 1998, p.

---

<sup>145</sup>Foto disponível no site: <<http://la-musique-bresilienne.fr/2015/04/27/jacob-do-bandolim/>>. Acesso em: 12 jan. 18.

<sup>146</sup> Violonista, cantor, compositor e professor de violão, nascido no rio de Janeiro [17/03/1893 – 9/10/1972], começou fazendo serenatas em redutos da boêmia e do samba carioca. Atuou no meio de chorões, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Catulo da Paixão Cearense. Teve entre suas alunas Aurora Miranda, Linda Batista e Nara Leão (ALBIN, 2006, p. 727).

99). E foi dessa casa que Jacob aos 13 anos, de sua janela ouviu – por meio de gravação – pela primeira vez um choro e tratava-se do memorável *É do que há*. O menino ficou encantado com aquela música, na interpretação do próprio Americano. Chegando a afirmar anos mais tarde:

- “Nunca mais esqueci a impressão que me causou.”

O menino Jacob raramente saía à rua, seus compromissos eram ir à escola ou mesmo ficar em casa tocando o seu bandolim. Ia também à loja de instrumentos musicais Casa Silva, localizada na rua do Senado, nº 17, ficando ali palhetando – não se podia esperar diferente – os bandolins. Certo dia, um senhor que tinha ido consertar um violão ouviu Jacob dedilhando um bandolim e ficou interessado. Deu-lhe um cartão, convidando-o para que fosse a Rádio Phillips. O menino Jacob, ao ler o cartão ficou aturdido, pois o mesmo tinha sido dado pelo próprio Luiz Americano, autor e intérprete do primeiro choro que tinha ouvido.

Jacob, junto com um amigo violonista, chegou a ir à porta da emissora, mas não se considerando preparado (sabe-se o quanto era perfeccionista), desistiu e ali mesmo rasgou o cartão.

E a sua admiração por Americano sempre existiu, chegando a registrar com o seu conjunto *Época de Ouro*, anos mais tarde, o choro que o influenciou grandemente, preponderante assim para que o músico mergulhasse no mundo desse gênero instrumental do qual foi, sem dúvidas, um dos seus maiores expoentes<sup>147</sup>.

Jacob, teve assim uma força mais do que especial da genialidade de Luiz Americano em uma estreita relação com a sua música tão influente. Marcando definitivamente a trajetória do grande Jacob do Bandolim, sendo esse fato – a audição do choro do Americano –, “ponta pé” relevante para o músico, na sua construção e atuação na música popular brasileira. Isso constitui uma história enobrecedora na biografia de Americano, com a sua importância para tantos outros músicos, compositores e intérpretes.

\* \* \*

---

<sup>147</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p. 391); ALBIN (2006, p. 363) e CAZES (1998, p. 99).

Partindo para o lado B do disco em assunto, encontra-se a valsa *Lágrimas de Virgem*, mais um exemplo do lirismo de Americano, dessa vez em um gênero tão comum entre os compositores de choro que também passeavam por esse universo. Com ele não poderia ter sido diferente. É, com certeza, entre todas as suas valsas, a mais bela. A mesma, igualmente ao choro citado anteriormente, é em modo menor, o que a faz ainda mais nostálgica, em uma expressão, poder-se dizer, dolente.

A valsa, lindamente interpretada pelo autor, obteve assim enorme sucesso, sendo um dos maiores destaques do ano de 1931, segundo Albin (2006, p. 31). Recebendo outras gravações, como a feita por Carioca e Sua Orquestra, no disco de número 13.253, de 20 de junho de 1951, no qual constava também - lado A -, o registro do choro *Cambucá*, de Pascoal de Barros. Poucos anos depois, mais um registro memorável, dessa vez pelo flautista Eugênio Martins<sup>148</sup>, em 19 de março de 1953, na gravadora Odeon, em disco de número 13.471, lançado em julho do mesmo ano, tendo no lado B um choro de sua autoria: *Vanda* (SANTOS, et. al., 1982, p. 91 e 106). Destaque também para as interpretações de Osvaldo Ferreira, com sua guitarra portuguesa, em 1962, pela Califórnia. Nesse mesmo ano, o paulista José Béttio, com sua sanfona, grava a valsa pela Chantecler (SANTOS, et. al., 1982, p. 203 e 261). Merecedora também de citação a primorosa gravação do flautista Carlos Poyares<sup>149</sup>, no álbum *Seresta à moda antiga*, de 1982, - com seu enérgico sopro -, e realizada pelo luxuoso violão do Dilermado Reis, no álbum *Junto ao teu coração*, dando aí, portanto, ainda mais requinte à melodia que por si já é um luxo.

Em abril, ainda do ano de 1953, Americano grava pela segunda vez a sua valsa. Agora no clarinete (em disco de número 5297), sendo lançado em junho do ano citado. É preciso notar que nesse disco – lado A -, gravou também um choro, que apesar de não ser da sua autoria ficou através de sua interpretação muito conhecido, a ponto de muitas vezes lhe ser atribuída a composição. Trata-se do antológico *Saxofone, por que choras?*, do grande

---

<sup>148</sup> Flautista, compositor, nasceu no Rio de Janeiro, em 1910. Iniciou a sua carreira artística em 1930. Em 1936, integrou o conjunto que acompanhou as cantoras Carmen e Aurora Miranda em apresentações na Rádio Belgrano de Buenos Aires (Argentina). Também fez parte de vários grupos instrumentais da Rádio MEC durante os anos de 1960, 1970 e 1980 (ALBIN, 2006, p. 454).

<sup>149</sup> Nasceu em Colatina ES, em 05/12/1928, faleceu na mesma cidade em 2004. Flautista e compositor, é considerado um dos mais expressivos nomes do choro ao lado de Altamiro Carrilho (ALBIN, 2006, p. 599).

Severino Rangel de Carvalho<sup>150</sup> (Ratinho), que Americano interpretou magistralmente. Sendo essa gravação ainda hoje bastante executada em programas de choro nas rádios, e rapidamente associado a ele, por conta do inconfundível som do seu instrumento e excelência em execução.



Acima, uma imagem que mostra o quanto liga-se à figura de Americano o choro de Ratinho, *Saxofone, por que choras?*<sup>151</sup> Notando-se que Americano traz consigo o velho saxofone alto, enquanto Ratinho, em largo sorriso, não apresenta-se com o seu principal instrumento, o sax-soprano, de que foi expressivo divulgador, utilizando-o largamente na música popular brasileira.

A gravação acabou por tornar esse choro tão conhecido e integrante imprescindível no repertório do gênero, de modo especial para os saxofonistas, que transformou-se numa espécie de “teste”, em que o instrumentista mostra a sua habilidade, como acontece

---

<sup>150</sup> Nascido em 1896, em Itabaiana, na Paraíba, foi grande compositor de choros, valsas e frevos, tendo formado em 1927 a mais famosa dupla caipira com Jararaca, mostrando canções sertanejas, cocos e emboladas, intercalando números humorísticos com solos de sax. (CAZES, 1998, p. 65).

<sup>151</sup> Essa montagem foi utilizada pelo saxofonista Léo Gandelman na divulgação do seu disco **Ventos do Norte** (2013), em que interpreta entre outros choros o já citado *Saxofone, por que choras?* Embora não tenha no álbum composições de Luiz Americano, apresentou a sua foto ao lado de Ratinho como uma nítida homenagem, pois foi na interpretação de Americano que o referido choro ficou nacionalmente conhecido e apreciado – sem tirar, claro, o mérito do sax soprano de Severino Rangel, que primeiramente solou o choro de sua autoria. Imagem disponível no site: <[www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=753&equ=municipal](http://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=753&equ=municipal)>. Acesso em: 07 fev. 2018.

também com o choro virtuosístico *Espinha de Bacalhau*, do genial compositor e clarinetista Severino Araújo.

\* \* \*

Tratando-se a valsa *Lágrimas de Virgem* de uma melodia deveras, *cantabile*<sup>152</sup>, e tendo em vista o enorme sucesso que obteve, recebeu uma letra feita pelo compositor Milton Amaral<sup>153</sup>, como era costume também acontecer com choros, quando os mesmos atingiam as paradas de sucessos e ali permaneciam por semanas, alcançando todo o território nacional, e por vezes tornando-se a obra prima e/ou a mais celebrada de um compositor, dando ao mesmo reconhecimento e afamada notoriedade, sem deixar, claro, de render-lhe uma boa quantia em dinheiro oriunda dos direitos autorais. E foi o que aconteceu com *Americano*, pois com o dinheiro que ganhou com a gravação da valsa comprou uma casa no Brás de Pina, subúrbio carioca.

Não foi diferente com a música de *Americano*, sendo ela expressiva e permeada (nesse caso) de dor, em um tom magoadolamentoso, foi à mesma adicionada uma letra que em nada foge ao sentimento melancólico aparente. Muito característico em valsas e choros da época, como por exemplo: *Rosa*, de Pixinguinha; *Sonhando*, de K-Ximbinho<sup>154</sup> (Sebastião Barros), respectivamente. Entre tantos outros, deixando assim uma verdadeira e inquestionável riqueza musical para o patrimônio artístico deste país.

Para de melhor maneira afirmar o dito anteriormente sobre a valsa, faz-se necessário e oportuno, à guisa de ilustração, a reprodução da letra:

*Meiga flor, na luz do teu olhar nasceu,  
Um lacrimário de dor, porque teu coração,  
De pesar reviveu, o amor,*

---

<sup>152</sup> Termo usado para indicar uma música que tem seu caráter melódico cantante (*Dicionário de Música ZAHAR*, 1982, p. 65).

<sup>153</sup> Antônio do Amaral Oliveira, nasceu no Rio de Janeiro, em 1898. Compositor. Teve a sua primeira música gravada em 1929, por Artur Castro, o samba *Tatuí*. Faleceu a 22/08/1989, na mesma cidade em que nasceu (ALBIN, 2008, p. 28).

<sup>154</sup> Ver *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998, p.423 e 424) e Cazes (1998, p.120-1).

*Que alucinou, teu meigo ser,  
 Num róseo sonho em flor,  
 Deixando-te no mundo sofrer.  
 Em fráguas doloridas, a rolar,  
 As lágrimas sentidas vão levar,  
 Cheias de suavidade, um alívio imenso,  
 Ao pobre coração que sofre de paixão,  
 Um pranto torturado a correr,  
 Dois olhos macerados de sofrer,  
 Cheios de poesia dão alívio ao ser,  
 Que morre de agonia.*

*Da imensidão do céu a rir,  
 Suprema luz bendita vi entrelaçar teus olhos,  
 Perdidos de afeto,  
 E os anjos lírios meu bem, em cantos divinais no além,  
 Glorificando a dor do teu sonho dileto,  
 O teu olhar porém chorou,  
 Serena a luz enfim ficou, rebrilhando,  
 Em ditosa ternura, teu coração sossegou,  
 Doce amor, bem feliz de ventura.<sup>155</sup>*

É então assim claramente identificável o sentimento de melancolia que, por sua vez, “casou-se” perfeitamente com a melodia, sem tirar-lhe em nada o sentimento de dor. Com uma letra que transborda lirismo em um rebuscadíssimo vocabulário. Tornou-se a música um clássico entre as valsas brasileiras, e já recebeu inúmeras gravações, em solo instrumental diversificado - violino, acordeom, clarinete, saxofone, violão, guitarra, flauta, cítara, piano, conjuntos regionais, orquestras -, faltava porém a gravação com voz, cantando

---

<sup>155</sup> Letra extraída do livro *O Melhor da Música Popular Brasileira*, 1982, Irmãos Vitale, p. 116. Trata-se de um *sookbook* contendo cifras e partituras para piano, violão e acordeon, elaborado por Mário Mascarenhas.



a letra atribuída à melodia. A interpretação foi dada pelo seresteiro Theodorico Soares, em 1961, pela gravadora Chantecler.



Teodorico Soares, em traje elegante, típico dos cantores do rádio da época, ainda contando com o bigodinho também à maneira daquele tempo.<sup>156</sup>

É um arranjo simples e belo, com acompanhamento de violões em todo o tempo e na introdução bem como no contraponto e solo, uma flauta, tocada em maior parte na região grave. Dando ainda mais peso numa melodia com letra já tão densa e transpassada de dor. Contribuindo assim, grandemente para esse resultado, a voz empostada do cantor - maneira bastante característica da época entre os cantores, como Francisco Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, entre outros.

Imortalizada definitivamente está a valsa do Americano, seja em sua interpretação primeira (pelo autor), como nas outras acima citadas, que contribuíram para a perpetuação,

---

<sup>156</sup> Disponível em:

<[www.google.com.br/search?q=theodorico+soares&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwinncj9vdLYAhWKiJAKHXDPATUQ\\_AUIDCgD&biw=1024&bih=657#imgsrc=QQDY5u1SpeLQVM](http://www.google.com.br/search?q=theodorico+soares&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwinncj9vdLYAhWKiJAKHXDPATUQ_AUIDCgD&biw=1024&bih=657#imgsrc=QQDY5u1SpeLQVM)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

reafirmando a beleza da melodia que conquistou inúmeros intérpretes durante as décadas do século XX. Fazendo dessa peça um destaque na obra do compositor, junto também ao choro *É do que há*. Como dito, lançados no mesmo disco, alcançando sucesso em ambos os lados, com obras tão distintas, todavia, marcadas pelo inconfundível estilo das composições de Luiz Americano.

#### 4.4. INTÉRPRETES DA OBRA DE LUIZ AMERICANO: ANTIGOS E NOVOS

É comum que as músicas de um (bom) compositor recebam diversas interpretações, isso só corrobora o quanto a obra é importante e atingiu o gosto de diferentes músicos, sendo assim propagada nas mais distintas formas: seja do conjunto (regional) ou do instrumento solista. Que na maioria das vezes não é igual (tipo) ao usado pelo compositor quando da primeira gravação da peça. Como também acontece de algumas vezes ser reinterpretada usando o mesmo instrumento – clarinete ou saxofone, neste caso.

Com Americano não foi diferente, ao longo do século XX, a partir do final da década de 1920, e principalmente nos anos de 1930, suas músicas “caíram” no gosto de muitos instrumentistas da época, contemporâneos seus, e claro, da geração seguinte de chorões, propagadores dessa música tão nacional, versátil e por vezes de alto nível técnico.

Vista a obra de Americano ter sido toda ela criada durante o “auge”<sup>157</sup> do choro, e sendo de uma beleza notável, não é estranho o fato de muitos intérpretes terem incluindo em seus álbuns, ao longo dos anos, choros e valsas suas. Trazendo por vezes concepções (arranjos) totalmente diferentes das obtidas pelo compositor, mas nem por isso desfiguradas. Rearranjadas sim, mas sempre evidente a característica imutável das peças; o bom aproveitamento do sopro nas belas melodias criadas, bem elaboradas, deveras. Sendo assim, ao conhecedor da obra, rapidamente reconhecíveis. E foi Americano, sem dúvida, um

---

<sup>157</sup> Termo usado para enaltecer as décadas de 1920 a 1960, período realmente de grande produção no gênero, sabendo que viviam personagens como Pixinguinha, Radamés, Jacob, Otaviano Pitanga, Benedito Lacerda, Americano, entre muitos outros, que exerceram intensa atividade como intérpretes e férteis compositores, enriquecendo muito o repertório chorístico.

dos autores prediletos nos discos de choro por todo o século XX e ainda hoje, em pleno século XXI, bastante regravado, tendo o seu “baú” de preciosidades sempre visitado e revisitado por grandes vultos da música instrumental brasileira. Principalmente os que se dedicaram e dedicam-se ao choro. Tendo a figura de Americano uma representação louvável na propagação do gênero, por isso tão querido entre os músicos, que outrora ajudaram na edificação e consolidação do estilo e dos que hoje, intrépidos, levantam a bandeira dessa forma genuinamente brasileira de tocar, seja com instrumentos de sopro ou com os de cordas dedilhadas. Dando sempre novos ares ao choro, sem nunca esquecer as colunas mestras que no passado fizeram dele sua vida, dando-lhe também vida nas veias culturais desse imenso país.

\* \* \*

Comprovando o gosto de numerosos intérpretes pela obra de Americano, faz-se, assim, necessário relacionar as regravações mais significativas que suas músicas receberam por talentosas mãos, durante anos, através de célebres instrumentistas do passado, como também da atualidade, que reconhecem a importância da obra do compositor para a música instrumental brasileira, principalmente no vasto terreno do choro. Dando uma dimensão do impacto e influência que sua produção (composições e gravações) ainda exercem sobre a maneira como interpretar, fazer e divulgar o choro.

Depois das já citadas regravações que a valsa *Lágrimas de Virgem* recebeu por diversos músicos, bem como *É do que há*, por Jacob do Bandolim, destacam-se outras interpretações das obras, sejam os choros ou as belas valsas de Americano. Para iniciar esse desfile de pérolas, nada melhor que citar mais uma vez o grande Jacob, fazendo menção à gravação realizada em 1950, (disco 80.0667, pela RCA Victor)<sup>158</sup>, onde registra o choro-nostalgia *Numa seresta* (o disco trazia no lado B a sua valsa *Encantamento*). Sabendo da sua admiração por Americano, não é estranho que tenha realizado outras gravações com músicas do grande mestre, foi então que, em 1967, Jacob entrou nos estúdios da RCA Victor para a realização daquele que é considerado um dos melhores discos da história do choro, o célebre

---

<sup>158</sup> Registrado em *Discografia Brasileira 78rpm* (SANTOS, et. al., 1982, p.190).

“Vibrações”, junto com o seu magnífico conjunto, o Época de Ouro. Nesse disco, o intérprete inclui verdadeiras joias, como *Lamento* (Pixinguinha), *Brejeiro* (Ernesto Nazareth), entre outras. E claro, não menos importante, figura a faixa 5 do lado A, o lindo e sentimental choro *Assim Mesmo*, de Americano, magistralmente tocado pelas habilidosas mãos do Jacob, contando com a beleza dos seus floreios, sempre estritamente ligados à melodia (como uma espécie de variação), em nada diminuindo a obra, e sim, tornando-a ainda mais apreciável.

O antológico Regional de Canhoto também interpretou o choro *É do que há*, dando a sua celebrada e originalíssima roupagem a essa peça. Contava o regional com o próprio Canhoto no cavaquinho, Meira no violão de seis cordas, Dino no de sete, Gilson de Freitas no pandeiro, o habilidoso Orlando Silveira no acordeom e a flauta do grande Altamiro Carrilho. Com essa formação maravilhosa não podia ter sido menos sofisticada a leitura que fizeram do choro de Luiz Americano, na qual o solo é dividido entre flauta e acordeom acompanhado por belos bordões e explanadas enérgicas do cavaquinho. Anos depois outro genial tocador de cavaquinho solou com esse instrumento o mesmo choro, foi Waldir Azevedo com seu som brilhante e suas variações riquíssimas.

Em 1958, o instrumentista e compositor Djalma de Andrade<sup>159</sup> [1923 Rio de Janeiro RJ – 1987 Califórnia, E.U.A], grava com o seu grupo Bola Sete e 4 trombones, o choro *Intrigas no Boteco do Padilha*. Em sua guitarra elétrica, com solo límpido (entenda-se claro, sem “sujeiras”) toca esse choro dividindo-o com os trombones, que ora fazem preenchimento harmônico, ora contracantos que enriquecem grandemente a interpretação, nessa formação, diga-se de passagem; um tanto inusitada – guitarra e quatro trombones. Essa peça, que Americano gravou em 1939, tornou-se um dos seus choros mais conhecidos e executados por outros intérpretes.

Outro grande nome do choro, o saxofonista, clarinetista e compositor Abel Ferreira [1915 – 1980], “excelente improvisador”, como afirma Cazes (1998, p.88), também “soprou” músicas do seu contemporâneo. Primeiro, em 1962, com seu conjunto, no álbum “Chorando

---

<sup>159</sup> Importante instrumentista brasileiro, atuou na década de 1940, na Rádio Transmissora (RJ). Na mesma década, organizou o Bola Sete e seu Conjunto, que tinha Dolores Duran como *crooner*. Em 1959, mudou para os E.U.A., onde atuou por três anos (ALBIN, 2006, p.104).

Baixinho” (nome do seu maior sucesso, lançado em 1942)<sup>160</sup>, executa *É do que há*, nada deixando a dever. Seguem mais duas primorosas interpretações: uma para o choro *Sorriso de cristal*, no ano de 1976, em álbum de nome “Brasil, sax e clarineta” e no seguinte ano (1977), grava também o choro *Numa Seresta*, no álbum “Abel Ferreira e filhos”. Reunindo clássicos seus e de autores diversos, dando a sua inconfundível e já então celebrada interpretação.

O originalíssimo grupo Os Boêmios lançam o LP “Musidisc Rádio 1965”, o qual contém duas faixas com músicas de Americano; em uma delas a valsa *Lágrimas de Virgem* (aí portanto, mais uma versão para essa obra) e na outra o choro *Numa Seresta*, esse último em um arranjo espetacular: principia com o violino de Homero Gelmini, passando pelo clarone do grande Sandoval Dias<sup>161</sup>, seguido da flauta de Lenir Siqueira. Dando ao choro um caráter orquestral, mediante a pluralidade de timbres, sempre alternando/dividindo o solo entre esses os instrumentos disponíveis, em vez de ser totalmente executado por apenas um – não que o solo apresentado só por um timbre não funcione, ou seja ruim, mas é que o conjunto encontrou uma forma diferente de fazê-lo com o choro, e assim o fizeram, deu certo.

O saxofonista e compositor Luiz Saraiva dos Santos (Belo Monte - AL, 1929), que tornou-se conhecido, assim como Ratinho (Severino Rangel de Carvalho), por ser igualmente pioneiro no uso do sax-soprano na música brasileira, lançou em 1970 o LP “O Rei do improviso”, no qual incluiu o choro *Luiz Americano na PRE-3*. Com o seu som muito peculiar, deu também a esse choro sua marca; sempre acentuando o início das frases, e com frequente uso de *staccato*, sendo rapidamente identificado. E assim faz com a música do Americano, dando-lhe uma roupagem própria. Nessa mesma década, mais precisamente no

---

<sup>160</sup> Estreou em disco pela gravadora Columbia, interpretando no clarinete o choro *Chorando baixinho*, que se tornou seu grande sucesso, e ao saxofone a valsa *Vânia*, ambas de sua autoria (ALBIN, 2006, p.275).

<sup>161</sup>Sandoval de Oliveira Dias, nasceu em Salvador BA, em 1906, mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1921. Seu principal instrumento foi o saxofone tenor, atuando nas orquestras de rádios e cassinos, era também clarinetista, trompetista e arranjador (ALBIN, 2006, p. 666). Sofria preconceitos dos colegas de instrumento por não tocar *jazz*, por conta disso, Radamés Gnattali, - generoso que era com os amigos, dando-lhes obras memoráveis -, dedicou-lhe os choros *Amigo Pedro* e *Pé ante pé*, como também a esplêndida *Brasileira n° 7*, para sax-tenor e piano (CAZES, 2006, p. 121). Chegando a gravar com o próprio Radamés, demonstrando assim a sua primorosa execução e a adaptação perfeita do instrumento à música brasileira. A peça tornou-se presença obrigatória no repertório do saxofone, sendo bastante utilizada em concursos para admissão às bandas das forças armadas e em recitais pelos conservatórios do país.

ano de 1974, mais um choro do Americano era regravado, dessa vez por ninguém menos que Nicolino Copia [1910 São Paulo SP – 1984 Rio de Janeiro RJ]<sup>162</sup>, o Copinha, instrumentista e compositor, em entrevista ao programa Ensaio, da TV Cultura<sup>163</sup>, executando ao clarinete *Numa Seresta*. Antes de tocar, relatou ter conhecido Luiz Americano por volta do ano de 1932, quando ele participava como integrante de conjunto, ao lado do trombonista Osvaldo Lira, que acompanhou os cantores Francisco Alves e Mário Reis, em recital, para o qual Copinha também havia sido convidado, o mesmo realizado no teatro Santana, naquele ano. Americano, acrescenta Copinha, nesse dia tocou mais com o clarinete, fazendo também alguns solos com saxofone. E termina dizendo: “Luiz Americano tinha uma grande classe. Grande compositor, grandes choros.” E daí, portanto, executa *Numa seresta*, interrompendo ao final da parte A, alegando não lembrar-se do restante. Até que pede ao regional a suspensão do acompanhamento e fica sozinho relembando os trechos esquecidos da música; recordado, reinicia a execução, agora uma oitava abaixo, apresentando todo o choro.

Em 1975, um ano após a gravação do Copinha, o também flautista Altamiro Carrilho interpreta Americano no álbum “Antologia do chorinho”, no qual apresenta grandes clássicos do gênero. Do citado compositor faz não apenas uma música, realiza um *pot-pourri*; começando com *É do que há*, na sequência o também famoso, *Numa seresta*, fazendo Altamiro, uma pequena transição - modulatória - do primeiro para o segundo choro. O detalhe dessa gravação, enobrecendo-a incomensuravelmente, é que ele divide-a com Abel Ferreira, o qual toca o seu inconfundível e “choroso” saxofone. Vão alternando os solos, num “casamento” sonoro perfeito, onde cada um apresenta os seus mais variados floreios, (nisso foram mestres), em nada conspurcando a original beleza das peças. Todavia, tornando-as ainda mais ricas.

Das citadas regravações, todas foram realizadas por veteranos do choro, mas não só eles, gostavam do Americano, também os jovens chorões debruçaram-se sobre a obra do sergipano. Dando assim um novo olhar sobre ela e confirmando a indubitável importância

---

<sup>162</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 204).

<sup>163</sup> Programa disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=ADQqok6ZNTg](http://www.youtube.com/watch?v=ADQqok6ZNTg)>. Acesso: 01 mar. 2018.

do compositor. A atestação disso, veio pelo grupo Os Carioquinhas<sup>164</sup>, surgido em 1977, teve notável importância na retomada do choro, segundo afirma Cazes (1998, p.150): “diferenciaram dos demais grupos da mesma geração pelo fato de terem uma base mais desenvolvida e suíngada”. Era formado por nomes como esses: Rafael Rabelo, Maurício Carrilho, Luciana Rabelo, entre outros. Tendo essa turma de peso, não seria estranho pensar na qualidade obtida nas gravações. Foi o que aconteceu com o LP gravado para a Som Livre, o mesmo continha choros consagrados, mas foi o Americano único compositor para o qual dedicaram três faixas; os choros *Intrigas no Boteco do Padilha*, *Luiz Americano na PRE-3* e a valsa *Minha lágrima*. Em arranjos espetaculares, ouve-se com clareza os maravilhosos bordões do sete cordas de Rafael, as esplanadas enérgicas de sua irmã Luciana ao cavaquinho, além do belo som de clarinete, tocado por Celso Silva, havendo também bandolim e claro, a imprescindível percussão. Tudo em excelente equilíbrio! Sendo um privilégio ouvir músicas tão bonitas do Americano, tocadas por (na época) jovens talentosas mãos que tanto deram orgulho e contribuição ao choro.

Não só de sons de instrumentos “convencionais” viveu a música do Americano, - entenda-se, por convencional os instrumentos de sopro, como sax, clarinete e/ou de cordas; bandolim, cavaquinho, entre outros -, mas também recebeu uma roupagem diferente das que até então havia recebido: foi por Eduardo Nadruz, o popular Edu da Gaita [1916 RS – 1982 RJ]<sup>165</sup>, que tocava magistralmente o instrumento cujo nome lhe serviu de epíteto, como também era compositor. Edu excursionou pelo campo da música popular, como também pela música de concerto, fazendo transcrições de peças para a gaita como, por exemplo, a sua execução com enorme sucesso para o *Moto-perpétuo*<sup>166</sup> de Paganini (CAZES, 1998, p. 142). Mediante o seu ecletismo, foi possível – Louvado seja! – interpretar uma música do Americano. Apesar da unidade, não foi tratada por isso como mesmo importante; deu-lhe o seu toque singular, ao choro *Numa seresta*, figurando a faixa 6, em disco de 1979.

---

<sup>164</sup> Quanto ao ano do surgimento do grupo, há duas datas; a primeira é 1976, como atesta Albin (2006, p. 610), a outra é 1977, fornecida por Cazes (1998, p. 150). Utilizada esta última, por ter sido extraída de uma obra dedicada única e exclusivamente ao choro.

<sup>165</sup> Ver Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira (2006, p. 254, 255). Consagrado há muito, desde a execução do *Concerto para gaita e orquestra* (obra dedicada a ele por Gnattali), em 1958, estreado no festival Radamés Gnattali, com a Orquestra Sinfônica Brasileira (BARBOSA; DEVOS, 1984, p.65).

<sup>166</sup> “Obra de contornos virtuosísticos que obedece a um padrão melódico ininterrupto e repetitivo” (DOURADO, 2004, p. 212).

Portanto, de mestre para mestre, transferindo a atmosfera sonora do clarinete de Americano, para o habilidosa gaita do Edu. Deu certo!

\* \* \*

Encerrando com Edu da gaita, nos anos de 1970, a série dos grandes nomes que brilharam na época áurea do rádio [1930 – 1950], citados aqui como intérpretes que deram suas versões para músicas de Luiz Americano, salta-se à década de 1990, onde, menor não foi o interesse pela obra do sergipano, agora por meio dos conjuntos de choro: grupos formados nem sempre por grandes nomes, mas por iguais competentes profissionais da música. Principiando a década, já no primeiro ano, o regional de choro Conjunto Som Brasileiro, formado por Sergio Napoleão Belluco (Violão 7 Cordas), Taufik Cury (Violão 6 Cordas) e outros, apresentaram ao vivo em programa de TV, o choro *Numa Seresta*, com solo de violão-tenor por Alessandro dos Santos Penezzi<sup>167</sup>, à época um garoto com 16 anos de idade. Demonstrou habilidade no instrumento, com bastante expressividade, clareza e musicalidade, merecedor assim, da obra do Americano. O grupo sempre manteve em seu repertório peças do sergipano, mostrando assim a aceitação da obra por parte dos novos regionais, constituídos por anciãos, como também (felizmente!), pela nova geração de instrumentistas que se enveredam para gênero. O mesmo choro, *Numa Seresta*, recebeu mais outra preciosa interpretação, pelo flautista e saxofonista Mauro Senise, em 2001, contida no CD “Dançando nas Nuvens” (TAUBKIN, 2005, p. 161).

Dando sequência à relação das interpretações, ainda por meio dos grupos, cita-se uma belíssima gravação do choro *Sorriso de cristal*, realizada pelo Conjunto Sarau, em 2004, no CD “Cordas Novas”, contando com a participação especial de César Faria, José Paulo Becker e Márcio Almeida. E para solista dessa faixa, foi convidado, simplesmente Déo Rian<sup>168</sup>, com o

---

<sup>167</sup> Nasceu em Piracicaba, aos 19 de fevereiro de 1974, é um compositor, arranjador, professor e instrumentista brasileiro. Violonista clássico (erudito) e popular, usando violão de 6 (seis) e 7 (sete) cordas. Seu mestre Belluco, vendo seu potencial e sua facilidade, colocou-o como integrante do seu regional de choro Conjunto Som Brasileiro, como solista ([www.dicionarioalbin.com](http://www.dicionarioalbin.com)). Acesso em: 12 jan.2018.

<sup>168</sup> Nascido em 1944, no Rio de Janeiro. Bandolinista, neto de chorões, começou a estudar o instrumento aos 13 anos. Aos 17 passou a frequentar as rodas de choro na casa de Jacob do bandolim (ALBIN, 2006, p. 630).



seu bandolim, trazendo uma herança musical herdada do eterno Jacob Bittencourt, de quem foi discípulo e após a morte do mesmo, substitui-o no conjunto Época de Ouro, em 1970 (CAZES, 1998, p. 137). Nítido no seu toque é a influência do mestre, que Déo esbanja serenamente e apresenta também nessa gravação todo o seu requinte de músico cuidadoso, como o fora também Jacob.

Na Virada Cultural de 2007, no Auditório Ibirapuera (SP), nasceu a Roda de Choro, sob organização de Danilo Brito. Tendo desde sua criação percorrido diversos palcos de teatro do país, executando a fina flor do repertório chorístico, e claro, incluindo aí nesse repertório o Americano. E foi em espetáculo ocorrido em outubro de 2010, no teatro do Sesc Paulista, que músicos do gabarito de Alexandre Ribeiro (clarinete), Léo Rodrigues (pandeiro), Nelson Ayres (piano), também o conhecido Luizinho 7 Cordas e outros, tocaram o choro *É do que há*. Da reunião desses músicos alguns veteranos e outros novos no cenário musical, resultou uma interpretação delicada, bastante elaborada, do choro citado. Nesse mesmo ano, outro conjunto, agora do Rio de Janeiro, interpretaram a obra do Americano. Trata-se de Rocino Crispim e Regional Caboclo, que dedicaram ao compositor um espetáculo inteiro com peças do sergipano<sup>169</sup>. Desfilaram elegantemente pelo valioso repertório do chorão, trazendo peças da primeira fase (anos de 1930), como das últimas composições lançadas (por volta dos anos de 1958), pelo clarinetista. Incluíram no repertório peças como: *É do que há*, *Tigre na Lapa*, *Antigamente era assim*, *Luiz Americano no Lido*, *Não está com tudo*, *Garrincha* e a valsa *Léa*. Com solos de saxofone alto, feito pelo Rocino Crispim, o conjunto formado exclusivamente por músicos jovens mostra-se realmente admiradores da obra que executa; com arranjos inspirados nos originais tocados por Americano, mas claro, sem deixar de lado o “olhar” deles sobre as peças, trazendo com novo rigor ao cenário vasto do choro esse personagem, cuja contribuição deve ser ainda mais enaltecida.

Em paralelo a essas visitas feitas por músicos brasileiros à obra de Americano, em terras distantes, mais precisamente em Port Townsend, WA, nos Estados Unidos, o bandolinista Mike Marshall e o violinista Darol Anger executaram ao vivo no Teatro Wheeler, os choros *Assim mesmo* e *Luiz Americano na PRE-3*, respectivamente. Isso no dia 25 de abril

---

<sup>169</sup> Toda a apresentação disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=c9\\_gZV3ZQ3I](http://www.youtube.com/watch?v=c9_gZV3ZQ3I)>. Acesso: 15 jan. 2018.

de 2010, em concerto público que era parte de um *workshop* de quatro dias ministrado pelo próprio bandolinista. Marshall é membro do *Modern Mandolin Quartet*, já havia experimentado o estilo com o quarteto, gravando o choro *Assanhado*, de Jacob do Bandolim, como também o CD *Brasil Duets* que realizou com a ajuda do pianista brasileiro Jovino Santos Neto e de músicos norte-americanos. No álbum, desenvolve, como afirma Cazes (1998, p. 201) uma maneira de tocar choro com sotaque americano, apelidado por Marshall de “brazilian bebop”. Resultou do encontro entre o bandolim de Marshall e o violino de Anger, uma versão atípica para os choros citados; sendo interpretados de uma maneira que muito lembra a música *country*, permeada de improvisos, em *swing* de *jazz*, ainda assim perceptível uma pitada de brasilidade, ou pelo menos tentativa. Provando a força da música do sergipano, que atravessou fronteiras, chegando a tão longe e sendo representante da arte brasileira de se tocar choro.

De regresso às terras de Vera Cruz, menciona-se portanto, finalizando aqui esse magnífico passeio ao longo dos anos (ordem cronológica), feito por tão celebrados intérpretes da música popular brasileira, pela obra de valor inestimável do compositor sergipano, um atuante músico, que tem realizado valorosos trabalhos no mundo do choro, entre outros diversos trabalhos. O clarinetista e saxofonista Naylor Proveta, exímio instrumentista, grande estudioso do som do saxofone, deu também a sua conspícua versão para músicas do Americano. A primeira, em dezembro de 2012, no II Festival de Choro de Avaré (SP), acompanhado por um grande regional, executou *Linda Érica* e *Sorriso de cristal*. No mesmo ano, ao lado do já citado Alessandro Penezzi<sup>170</sup> (violão 7 cordas), agora com mais idade e maturidade musical, tocou novamente *Sorriso de Cristal*. Na Programação Cultural do Atelier de La Musique. Numa prazerosa conversação da baixaria do violão com o aveludado som do saxofone alto, demonstram sutilmente, uma real afinidade, em completo entrosamento musical.

Além dessas interpretações que a obra de Americano recebeu, foram-lhe prestadas também outras formas de homenagem, ainda no início da década de 1960, quando a RCA Victor editou um *LP* com os maiores sucessos do compositor. Indo para a virada do milênio, teve-se mais homenagens, como a feita por Gilson Peranzetta, - que quando criança foi

---

<sup>170</sup> Integrante do Conjunto Som Brasileiro, na década de 1990.

vizinho do compositor na cidade do Rio de Janeiro. Recordando os sons que provinham da casa do ilustre músico, Peranzetta compôs o choro-lento *Americano, só Luiz*. Gravado no ano 2000, por coincidência ou por ironia era o fim da “Era Bush”, assim por tabela realizou uma linda homenagem ao compositor e fez um pouco de troça com o momento político que atravessava os Estados Unidos.

O selo InterCD Records no ano de 2001 também homenageou o compositor com o *CD Luiz Americano – Saxofone, por que choras?*, importante iniciativa para manter a figura desse instrumentista sempre lembrada. Outro selo, o curitibano Revivendo, dedicado à preservação digital da memória da produção musical brasileira registrada entre os anos de 1920 e 50, deu um verdadeiro presente aos amantes da música instrumental brasileira, principalmente do choro, quando lançou os três CDs da série *Luiz Americano – 50 anos de saudades*. Contendo 60 gravações realizadas entre 1925 e 1940 pelo compositor, trouxe para o formato digital choros como *Alma do Norte*, *Assim Mesmo*, *Caboclo brasileiro* e inclusive os primeiros registros, como os maxixes *Coração que bate bate* e *Gozando a vida*, além das mais belas valsas do repertório de Luiz Americano: *Ao luar*, *Doce mentira*, *Nathalia*, *Marina*, entre outras joias. Fazendo-se, portanto, três discos de grande valor documental, não apenas para a memória do compositor, mas para a música brasileira como um todo.



Estas imagens meramente ilustradas estampam os CDs que trazem as valiosas gravações de um Luiz Americano no auge de sua interpretação. Apresentam o compositor em um sorriso tímido que mais parece dizer do deleite que causa a audição de seus choros e valsas lindamente interpretados com seu clarinete e saxofone.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Disponível em: <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2011/04/pioneiro-da-clarineta-no-choro-luiz.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

Não poderia assim terminar melhor essa seleção com algumas das mais representativas interpretações que a música do Americano recebeu, durante todos esses anos, destacando-se principalmente os choros *É do que há* e *Numa seresta*, pois foram os que mais obtiveram versões em formações diversas. Muitas outras não foram citadas, mas nem por isso, menos importantes, afinal, todas corroboram a força dessa obra, atravessando o tempo, chegando ao gosto de novos talentos do choro, buscando na figura e legado de Americano um referencial sólido do que é a supremacia e riqueza dessa arte tão genuína: o choro nosso de cada dia. Pois a sua música continua ecoando nas rodas de chorões país a fora, que não esquecem as lindas melodias compostas e magistralmente interpretadas por Americano e outros tantos importantes músicos igualmente consagrados. Atestando a universalidade e a atemporalidade da obra do sergipano, indubitavelmente intrínseca à história da música instrumental do Brasil.

---

## 5. CONSIDERAÇÕES

Percorridas tantas páginas, é preciso fazer algumas ressalvas ao término dessa viagem por histórias da nossa tão rica música popular brasileira. Dá-se o título de “considerações” – e não conclusão – a esta última parte do trabalho, por compreender que muitos outros detalhes da vida de Luiz Americano não foram aqui listados, não por falta de vontade, menos ainda por rejeitá-los, ou mesmo por achar que eram ínfimos, mas, tão somente pela falta de acesso. Pois, o presente trabalho foi realizado em Sergipe (em um curto espaço de tempo para ser considerado em levantamento biográfico completo) e, como sabe-se, o compositor estudado exerceu a maior parte da sua vida profissional na cidade do Rio de Janeiro, onde angariou fama interpretando obras suas, também de outros compositores e participando de diversas formações de conjuntos no acompanhamento das maiores vozes do nosso cancioneiro. Assim, para uma melhor e completa abordagem biográfica, far-se-ia preciso um estudo aprofundado e com maior prazo. Mas, o que está aqui reunido, configura-se um desejo concreto transformado em palavras, em ver o nome desse sergipano conhecido cada vez mais e celebrado, por sua indiscutível contribuição à nossa arte maior, a música.

Ao longo do texto foram usadas – como diria o escritor Camilo Castelo Branco – “pompas demasiadas da linguagem”<sup>172</sup>. Entenda-se por isso a recorrência de palavras que caíram em desuso, tornaram-se, senão obsoletas, incomuns. Não aconteceu isso por ser pernóstico, mas para com esse recurso fugir do pleonismo, como também e, principalmente, dar maior ênfase através do uso rebuscado das palavras – algumas – às histórias relatadas. Afinal, se possuímos um vocabulário tão vasto, por que não explorá-lo? Ainda mais em se tratando de contar uma história tão rica e encantadora. Não que para torná-la atraente seja necessário o uso de algum arcadismo (compreenda-se a utilização do termo não como referência ao estilo poético do século XVIII, antes sim, como alusão às palavras caídas no esquecimento do idioma), mas para melhor enaltecer os relatos que em si

---

<sup>172</sup> Frase encontrada no prefácio à segunda edição do livro *A freira no subterrâneo*, anônimo francês do sec. XIX, traduzido para o português pelo escritor C. C. Branco.

já são uma obra-prima e unindo-os à riqueza da escrita tornam-se ainda mais belos e atraentes.

É notável que termos como “afirmado”, “incontestável”, “indubitável” e alguns sinônimos estão largamente presentes no texto, propositalmente colocados, para que através disso seja confirmado o título do trabalho: “um sergipano na história do choro.” Afinal, é como disse o escritor Machado de Assis: “há conceitos que devem ser incutidos na alma do leitor à força de repetição”<sup>173</sup>. Claro, não se trata de um trabalho dogmático; verdades absolutas. Todavia, carece que por tudo dito - repetidamente - seja confirmado com dados precisos a ponto de merecer do leitor o voto de crédito à veracidade; assim, recorreu-se a certa insistência. Passível de questionamentos, evidentemente.

Pela magnitude do personagem estudado, precisar-se-ia de muito tempo, assim, seria melhor esmiunçada a vida do Luiz Americano saxofonista, clarinetista, compositor, criador de pássaros, bem como a figura em sua intimidade. Trazendo ao conhecimento dos seus admiradores os pormenores da sua extensa e produtiva atividade musical. Porém, o que foi possível com este trabalho fazer fica por contribuição e (quem sabe?) incentivo para que produções melhores e mais abrangentes surjam no estudo do choro e de seus personagens insignes, de modo especial sobre os que ainda jazem no vale do esquecimento.

Histórias como as que foram neste trabalho relatadas é de causar embevecimento, pois quanto mais se busca, acham-se preciosas, deliciosas e por vezes intrigantes passagens da história da música, - como aconteceu no processo de construção desta monografia. Faltam muitas partes desse quebra-cabeça? Sim! Todavia, com ele já se tem mais uma parcela no processo de registro histórico, no caso, do choro. Pode-se ter incorrido em excessos por determinadas colocações, como também no enorme uso de notas de rodapé, assim feito para se ter uma maior abrangência, afinal, uma figura da música, não destaca-se sozinha; está sempre envolta com outros grandes personagens, todos mourejando (inconscientemente, por vezes) para a magnífica edificação da arte. E não foi diferente com o músico sergipano, pois ele construiu uma sólida carreira por méritos próprios, isso é diáfano, mas sempre ao lado de nomes já à época consagrados.

---

<sup>173</sup> Dita pelo personagem Bentinho, do romance *Dom Casmurro* (1899).

Na finalização deste trabalho, ressalta-se que por todas as informações aglutinadas, fica confirmado que, orgulhosamente, o sergipano Luiz Americano Rego (1900 – 1960) faz parte da história do choro, assim, de forma indissociável, axiomática.

## REFERÊNCIAS

ABREU, João Capistrano de. *Ensaaios e estudos; crítica e história*, 4.<sup>a</sup> série. Edição preparada e prefaciada por José Honório Rodrigues. – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1976.

A FREIRA DO SUBTERRÂNEO. Tradução de Camilo Castelo Branco. – Porto: Editora LELLO E IRMÃO, s/d.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. GB, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1981.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BOEBIS. *Jacob do Bandolim: Bonnes vibrations*. In: *Bonjour Samba: Une discographie idéale de musique brésilienne*. 2015, n.p. Disponível em: <<http://la-musique-bresilienne.fr/2015/04/27/jacob-do-bandolim/>>. Acesso em: 12 jan. 18.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Ática S.A, 1985.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHIQUEINHA Gonzaga.com. Álbum de fotos. Disponível em: <<http://chiqueinhagonzaga.com/wp/album-de-fotos/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.



CHORO Music. *Ernesto Nazareth*. Disponível em:  
<<http://www.choromusic.com.br/compositoresnazareth>>. Acesso em: 05 fev. 2014.

CULTURA Niterói. *Leo Gandelman em “Ventos do Norte”*. Disponível em:  
<[www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=753&equ=municipal](http://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=753&equ=municipal)>. Acesso em: 07 fev. 2018.

DEDA, Artur Oscar de Oliveira. *Histórias de vários tempos – fatos e pessoas*. Aracaju (SE): Ed. J. Andrade, 2012.

**Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira** / Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin ; Ricardo Cravo Albin, criação e supervisão geral. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR. Alan Isaacs e Elizabeth (organizadores); tradução: Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Ed. ZAHAR, 1985.

DREYFUS, Dominique. *Raízes musicais do Brasil*. Rio e Janeiro: SESC-RJ, 2005.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira* / Jota Efegê; apresentação de Carlos Drummond de Andrade e Ary Vasconcelos. 2 ed. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2007.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. 2. Ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

EPAMINONDAS, Antônio. *Brasil brasileiro: música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Catedra, 1982.

FERREIRA, Mauro. Pioneiro da clarineta no choro, Luiz Americano é revivido em três discos. In: *Notas Musicais*, 2011, n.p. Disponível em:  
<<http://www.blognotasmusicais.com.br/2011/04/pioneiro-da-clarineta-no-choro-luiz.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FONTES, Hermes (1888 – 1930). *Antologia poética*. / Hermes Fontes. Seleção, atualização ortográfica e estudos introdutórios de José Costa Almeida. – Aracaju : Impressão Gráfica e Editora Ltda : Secretaria de Estado da Cultura, 2004.

GOOGLE Imagens. *Theodorico Soares*. Disponível em:  
<[www.google.com.br/search?q=theodorico+soares&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwinncj9vdLYAhWKiJAKHXDPATUQ\\_AUIDCgD&biw=1024&bih=657#imgsrc=QQDY5u1SpeLQVM](http://www.google.com.br/search?q=theodorico+soares&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwinncj9vdLYAhWKiJAKHXDPATUQ_AUIDCgD&biw=1024&bih=657#imgsrc=QQDY5u1SpeLQVM)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

INSTITUTO Antônio Carlos Jobim. Disponível em:  
<[www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/1891](http://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/1891)>. Acesso em: 07 fev. 2018.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Ed. Brasiliense S.A., 1983.

JOHNSON, Paul. *O livro de ouro dos Papas*. Tradução de Cristina Serra. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LUIZ Americano. Disponível em:  
<<https://catracalivre.com.br/wp-content/uploads/2014/09/LuizAmericano.jpg>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

MACEDO, Laura. Fantástico Som dos instrumento de Pereira Filho. In: Portal Luis Nassif, 2016, n.p. Disponível em: <<https://blogln.ning.com/profiles/blogs/fant-stico-som-dos-instrumentos-de-pereira-filho>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6.ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MASCARENHAS, Mário. *O Melhor da Música Popular Brasileira*. – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1982.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

OFICLEIDE. In: DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 384.

PAVONE, Lulu. Yara Salles, rádio speaker. In: *Brazilian Pop*, 2013, n.p. Disponível em: <<http://brazilianpop-30-40-50.blogspot.com/2013/01/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

PHOTOS. *Luiz Americano*. Disponível em:  
<[www.facebook.com/1393763707512620/photos/a](https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a)>. Acesso em: 01 jul. 2018.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. 220 p. (MPB reedições, 1). Edição fac-similar. *O choro; reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória, 1936.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, (s.d.).

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução, Eduardo Francisco Alves. – rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, Alcino et. al. *Discografia brasileira 78rpm 1902-1964*. Por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e M.A de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. Volumes de 1 ao 5.

Revista da SBACEM. N.º 45 – fevereiro e março de 1960. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a>>. Acesso: 02 ago. 2018.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957* / Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SOUZA, Maria das Graças Nogueira. *Patápio, músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

TAUBKIN, Myrian. *Um sopro de Brasil*. Rio de Janeiro, 2005.

TÁVOLA, Artur da. Coluna no jornal *O DIA*, em seis de março de 2001. Disponível em:  
<<https://www.facebook.com/1393763707512620/photos/a>>. Acesso: 02 ago. 2018.

TELLES, M. P. Oliveira. *Sergipenses: (escriptos diversos)* / M. P. Oliveira Telles. 2. Ed. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular; um tema em debate*. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1966.

\_\_\_\_\_. *O samba agora vai*. Rio de Janeiro, Ed. JCM, 1969.

VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva; o cantor das multidões*. - Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

YOUTUBE. *Numa Seresta (Luiz Americano)* - Copinha. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=ADQqok6ZNTg](http://www.youtube.com/watch?v=ADQqok6ZNTg)>. Acesso: 01 mar. 2018.

YOUTUBE. *Pisando em Brasas - Luiz Americano e Sá Roriz (1938) por Rocino Crispim e Regional Caboclo*. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=c9\\_gZV3ZQ3I](http://www.youtube.com/watch?v=c9_gZV3ZQ3I)>. Acesso: 15 jan. 2018.